

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju

„Diplomski rad“

Bijeg od utopije mnogostrukog autorstva u zaklon fikcije: *Glasovi Utopije* Svetlane Aleksijevič i problemi suvremenog etnografskog pisanja

Studentica: Andrea Kovač

Mentor: dr.sc. Tomislav Pletenac

Zagreb, prosinac 2018.

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad „Bijeg od utopije mnogostrukog autorstva u zaklon fikcije: *Glasovi Utopije* Svetlane Aleksijevič i problemi suvremenog etnografskog pisanja“ izradila potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentora dr. sc. Tomislava Pletenca. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

Vlastoručni potpis studentice:

SADRŽAJ

Uvod.....	1
I.	
Problemi etnografskog pisanja.....	3
Dodiri književnosti i etnografije.....	11
Proširenje granice fikcionalnog u žanrovima dokumentarne i testimonijalne književnosti.....	14
II.	
<i>Ciklus Glasovi Utopije</i> Svetlane Aleksijevič.....	18
III.	
Usporedba principa izgradnje etnografskog autoriteta u <i>Černobilskoj molitvi</i> Svetlane Aleksijevič i <i>Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl</i> Adriane Petryne.....	37
Prema zaključku.....	48
Popis literature.....	49

Netom nakon rata, Theodor Adorno je napisao, u šoku: „Pisati poeziju nakon Auschwitza je barbarski.“ Moj učitelj, Ales Adamovič, čije ime danas spominjem sa zahvalnošću, osjećao je da je pisanje proze o noćnim morama 20. stoljeća svetogrđe. Ništa ne bi trebalo biti izmišljeno. Istinu moraš prikazati onakvom kakva jest. Potrebna je 'nad-književnost'. Svjedoci moraju govoriti. (...)

Često mi govore, čak i sad, da ono što pišem nije književnost, to je dokument. Što je književnost danas? Tko može odgovoriti na ovo pitanje? Živimo brže nego ikad. Sadržaj probija formu. Razbija je i mijenja. Sve se prelijeva iz svojih korita: glazba, slikarstvo – čak i riječi u dokumentima bježe iz granica dokumenta. Ne postoje granice između činjenice i izmišljotine, jedno prelazi u drugo. Svjedoci nisu nepristrani. U pričanju priče ljudi stvaraju, bore se s vremenom kao kipari s mramorom. Oni su i glumci i autori. (Svetlana Aleksijević, Govor prilikom dodjele Nobelove nagrade za književnost 2015.)

U osvit semiotike, post-strukturalizma, heremeneutike i dekonstrukcije pojavila se značajna količina govora o povratku na jednostavno govorenje i realizam. No, da bi se vratio na realizam, prvo ga moraš napustiti! Štoviše, prepoznavanje poetske dimenzije etnografije ne zahtijeva odricanje od činjenica i točnog izvještavanja u korist takozvane slobodne igre poezije. 'Poezija' nije ograničena na romantičarski ili modernistički subjektivizam: može biti povijesna, precizna, objektivna. Naravno da je jednako konvencionalna i institucionalno određena kao i 'proza'. Etnografija je hibridna tekstualna aktivnost: nadilazi žanrove i discipline. Eseji u ovom zborniku ne tvrde da je etnografija 'samo književnost'. Inzistiraju na tome da je ona uvijek pisanje. (Clifford 1986: 26)

KLJUČNE RIJEČI: polifonija, etnografija, antropološki autoritet, dokumentarna književnost, Svetlana Aleksijević

SAŽETAK: *U radu se razmatraju problemi suvremenog etnografskog pisanja te odnos etnografije i književnosti na primjeru ciklusa Glasova utopije Svetlane Aleksijević, s posebnim fokusom na pitanje antropološkog autoriteta u književnosti i etnografiji. Pitanje antropološkog autoriteta posebno se kontrastira usporednom analizom strategija izgradnje antropološkog autoriteta u Černobilskoj molitvi S. Aleksijević i Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl Adriane Petryne.*

KEYWORDS: polyphony, ethnography, ethnographic authority, documentary prose, Svetlana Alexievich.

ABSTRACT: *Challenges of contemporary ethnographic writing practices and the relationship between literature and ethnography are discussed on the example of Svetlana Alexievich's Voices from Utopia project, with a particular focus on the concept of ethnographic authority. A comparative analysis will show different strategies for building ethnographic authority in Alexievich's Chernobyl Prayer and Adriana Petryna's Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl.*

Uvod

U uvodnom dijelu čuvene *Politike književnosti*, Ranciére će ustvrditi da *književnost sudjeluje u preraspodjeli vidljivog i nevidljivog, govora i buke* (Ranciére 2008). To naravno, čini na sebi svojstven način, koji su konceptualno nastojali obuhvatiti teoretičari od prvog trenutka kada je artikuliran pojam književnosti i fikcije i od prvog pokušaja da se odredi njezino razlikovno obilježje, zvali ga mi literarnošću, poetskom funkcijom jezika ili drukčije. Isto bi se moglo reći i za tekstove koji se, prema važećim konvencijama koje se izmjenjuju kroz povijest ideja, polja i institucija, smatraju neknjiževnim, ili znanstvenim diskursom. Jedan takav, u strogom smislu riječi, izvan-književni žanr je *etnografija*, rezultat terenskog rada istraživača-antropologa koji se prije svega utemeljio na metodi sudjelovanja s promatranjem, a čiji su pojavni oblici i metodologija prošli kroz značajnu transformaciju ili barem proširenje konceptualnog okvira u drugoj polovici 20. stoljeća.

Etnografija, za razliku od književnosti, u preraspodjeli vidljivog i nevidljivog, govora i buke, sudjeluje unutar drugačijeg okvira, uvjeta proizvodnje, institucionalnih uvjeta, i s drugom intencijom, publikom i utemeljenjem. No bez obzira na ove razlike, granice etnografije i književnosti, “istine” i “fikcije” nisu ni pretjerano čvrste, ni nepomične. Štoviše, kao što je Clifford Geertz primijetio još 80-ih, miješanje žanrova u velikom obimu pojavilo se u određenom trenutku i kao zaseban fenomen u društvenim znanostima i intelektualnom životu općenito, kao posljedica preoblikovanja društvene misli (usp. Geertz 1980: 165).

Jedno takvo 'miješanje žanrova' bit će predmet razmatranja u tekstu koji slijedi, a u kojem će se nastojati ispitati neke dodirne točke žanra etnografije i dokumentarne književnosti, konkretno onoga što je bjeloruska novinarka i književnica Svetlana Aleksijevič, nagrađena Nobelovom nagradom za književnost u 2015. za svoj doprinos proširenju prostora književnosti nazvala 'romanom glasova'. Aleksijevičin žanr 'romana glasova' sazdan je na dugogodišnjim terenskim istraživanjima koje je provodila na području bivšeg Sovjetskog saveza, s iskazima brojnih sugovornika koji eksplicitno čine tijelo tekstova, progovarajući kao zasebni glasovi na stranicama njenih knjiga. Kao podvig zasnovan na terenskom istraživanju, kakav će kao svoju osnovu imati i etnografska metoda, Aleksijevičin rad postavlja važna pitanja o odnosu fikcije i zbilje, prikazivanja glasova sugovornika, žanrovskih konvencija koje uvjetuju čitatelje kao i pitanje autentičnosti prikazanog svijeta. Za razliku od klasičnih fikcionalnih djela, knjige Svetlane

Aleksijević svoju građu crpe izravno iz terenskog istraživanja i jedan od poetoloških ciljeva im je autentično prikazati glasove pravih, empirijskih ljudi u tekstu, prikazujući istinu 'onakvom kakva jest'. Prema na svojim ciljevima i usmjerenjima, hibridni žanr koji je uspostavila Svetlana Aleksijević dijeli dio pretenzija na prikazivanje društvene realnosti kao i njena uporišta s žanrom etnografije. Od etnografije se, također, u nekim bitnim karakteristikama razlikuje.

Uzimajući u obzir pretenziju dohvaćanja i prezentacije 'istine' koja postoji izvan teksta, važan zajednički problem koji dijele žanr 'romana glasova' (kao i cjelokupni korpus dokumentarističke književnosti) i etnografija jest pitanje o načinu na koji se odnos prema izvanknjiževnoj zbilji manifestira u tekstu. U sferi književnosti, često govorimo o pitanju književne autentičnosti (koje se prije svega odnosi na autentičnost unutarknjiževnog svijeta), a u etnografiji, o pitanju tekstualnog autoriteta (konvencija u kojoj je poveznica sa 'svijetom izvan teksta', iako na razini implikacije, važna za recepciju). Naime, u etnografijama druge polovice 20. stoljeća, problem povlaštenog položaja antropologa kao tumača kulture koji kolonizira diskurs drugoga, uskraćujući mu pravo na vlastiti govor, došao je na dnevni red. Kao jedno od potencijalnih odgovora na ovo pitanje, ponudila se konceptualizacija etnografske polifonije koja sugovornike stavlja na razinu koautora tekstova. Polifonija je u ovom smislu jedna od strategija disperzije antropološkog, odnosno etnografskog autoriteta, koja bi trebala otvoriti prostor za artikulaciju glasova onih kojima je govor uskraćen. Upravo je takav koncept polifonije, koja je od razine metafore došla na razinu eksplicitnog utjelovljenja u tekstu, u svoj projekt ugradila Svetlana Aleksijević, neposredno utječući na tektoniku književnog polja koje se još jednom, kao i nebrojeno puta u književnoj povijesti, približilo prostorima neknjiževnih žanrova i, uostalom, susjednom žanru etnografije. S obzirom na to da je pitanje tekstualnog autoriteta jednako važno za etnografiju kao i za književnost, osobito onu s dokumentarističkim pretenzijama, jedan od ciljeva ovog teksta bit će, uz utvrđivanje sličnosti i razlika hibridnih žanrova etnografije i 'romana glasova', odnosno korpusa dokumentarne književnosti, i utvrđivanje uloge koju polifonija ima u uspostavljanju antropološkog autoriteta/književne autentičnosti i različitih implikacija koju korištenje ove strategije gradnje autoriteta nosi u području etnografije i u području književnosti. Odnosno, *na koji će način polifonija kao jamac tekstualnog autoriteta može poslužiti u etnografiji, a na koji u književnosti?*

Najprije, upustimo se u istraživanje toga kako je na dnevni red u području etnografije došlo pitanje antropološkog autoriteta.

I.

Problemi etnografskog pisanja

U *Antropologiji kao kritici kulture*, Marcus i Fischer govore o 'krizi prikazivanja' u humanističkim znanostima. Naime, u suvremenosti (Marcus i Fischer pišu 1986. godine, no dakako, kriza ni u 2018. godini nije iscrpljena) polemika se vodi o tome na koji način prikazati novo, postmoderno stanje svijeta unutar različitih disciplina. Budući da postojeće velike teorije i paradigme u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata više ne služe svojoj svrsi i ne mogu na odgovarajući način pratiti novonastale i ubrzane društvene promjene, niz disciplina doživljava preobrazbu. Antropologija se tu zbog svoje specifičnosti i interdisciplinarnosti našla u dobrom položaju jer je etnografija, kao njena posebna istraživačka metoda, u tom trenutku bila „već dugo usredotočena upravo na probleme bilježenja, tumačenja i opisivanja pomno proučenih društvenih i kulturnih procesa“ (Marcus i Fischer 2003: 30). Kao svog konja za trku, antropologija je iznjedrila interpretativnu antropologiju kao „eksplicitni diskurs koji promišlja provođenje i pisanje same etnografije“, s Cliffordom Geertzom kao najvećim zagovornikom i, u to danas više nema nikakve sumnje - reprezentativnim primjerom. U *Tumačenju kulture*, Geertz kulturu tumači semiotički, kao „mrežu značenja“ koju je čovjek ispleo i u koju je zapleten, pri čemu je analiza kulture interpretativan podvig kojemu je cilj istražiti to značenje. U kontekstu etnografije, govori sljedeće:

“S jednog stanovišta, stanovišta pisanja izvještaja, bavljenje etnografijom predstavlja uspostavljanje odnosa, odabiranje informatora, transkribiranje tekstova, izvođenje genaologija, mapiranje terena, vođenje dnevnika itd. Ali te tehnike i usvojene procedure nisu ono što definira poduhvat. Njega definira vrsta intelektualnog napora koji on predstavlja: promišljeno upuštanje u - da pozajmim pojam Gilberta Rajla - “podroban opis.” (Geertz 1998: 25–26)

Što etnograf, dakle radi? Prema Geertzu, koji je svojim radom ustanovio važan trend, što se proširio u susjedne discipline i izvan granica antropologije, etnograf bilježi društveni diskurz, ne

bi li se kasnije mogao tumačiti. Svoje viđenje etnografije možda najbolje sumira u sljedećem pasusu:

“Suštinski poziv interpretativne antropologije nije da odgovori na naša najtemeljnija pitanja, već da nam učini dostupnim odgovore koje su drugi ljudi, čuvajući druge ovce u drugim dolinama, dali, i tako ih uključili u dostupan dokument o tome što je čovjek rekao.”
(Geertz 1998:46)

Iz ovog su trenda u antropologiji šezdesetih godina dvadesetog stoljeća proizašle suvremene eksperimentalne etnografije, inače predmet razmatranja Marcusova i Fischerova oglada. Paralelno s *Antropologijom kao kritikom kulture*, izlazi zbornik *Writing Culture* iz 1986., koji su uredili James Clifford i George E. Marcus, kao drugi važan punkt koji je presudno utjecao na suvremenu raspravu o etnografiji te istodobno poslužio kao mapa i putokaz suvremenim tendencijama i raspravama o etnografskom pisanju. U uvodnom tekstu zbornika, *Djelomične istine (Partial Truths)*, James Clifford će ustanoviti da je etnografsko pisanje uvijek određeno na barem šest različitih načina: kontekstualno, retorički, institucionalno, generički, politički i povijesno (Clifford: 1986: 6). Ovi uvjeti određuju pisanje *etnografskih fikcija*, koje predstavljaju fikcije u smislu 'nečeg napravljenog ili izrađenog' (na isti način na koji ih definira Geertz u *Tumačenju kultura*), pozivajući se na latinski korijen riječi, *fingere* (Clifford: 1986: 6). Čak i „ozbiljne, istinite fikcije“ u najboljim etnografijama predstavljaju „sisteme, odnosno ekonomije istine“, zbog čega su etnografske istine „inherentno parcijalne – pristrane i nepotpune“ (Clifford: 1986: 7). Pritom, antropologija više ne može govoriti s automatski pripisanim autoritetom o onima koji ne mogu govoriti sami za sebe (Clifford: 1986: 10) – prema Cliffordu, nakon što kulture prestanemo promatrati vizualno, kao objekte (kako se to na ovaj ili onaj način radilo kroz cjelokupnu povijest kolonijalne antropologije), „otvara se mogućnost da kulturne poetike promatramo kao međuigru glasova, pozicioniranih iskaza“. Odnosno, kada dominantna metafora za etnografiju više nije 'oko koje promatra' već govor i gesta, ulazimo u prostor diskurzivne etnografije, čiji je ključni poetički problem „kako postići pisanim sredstvima ono što govor stvara, i to bez toga da naprosto imitiramo govor“ (Clifford: 1986: 12). Prema Cliffordu, ključni problem tradicionalne etnografije bilo je ograničavanje višeglasja izoliranjem dominantne tekstualne funkcije autora u odnosu na izvore ('informante') koji se samo citiraju ili parafriziraju, ali ne govore za sebe (usp. Clifford: 1986: 15). Odnosno, kako će to Rabinow dobro sumirati u

tekstu *Predodžbe su društvene činjenice: modernost i postmodernost u antropologiji*: „Cliffordova je glavna teza kako antropološko pisanje teži potiskivanju dijaloške dimenzije terenskog rada, davanjem potpune vlasti antropologu nad tekstom“ (Rabinow 1992: 125). Bilo kako bilo, Clifford će utvrditi da u trenutku u kojem antropolozi počinju prepoznavati svoje informante kao ko-autore tekstova, ulazimo u prostor novih pitanja za etnografije, koje se naposljetku, bile one monološke, dijaloške ili polifone, ukazuju kao hijerarhijska uređenja diskursa (Clifford 1986: 17). Problem tekstualnih instanci autora i glasova otvara ključno pitanje *antropološkog autoriteta*, koje je Clifford temeljito izložio u eseju *O etnografskom autoritetu*, objavljenom 1983. godine (3 godine prije zbornika *Writing Culture*), a koji je uz *Antropologiju kao kritiku kulture* i zbornik *Writing Culture* jedan od ključnih punktova za razumijevanje povijesti etnografskog pisanja.

Pitanje antropološkog autoriteta situirano je u kontekst razmatranja kojeg su Marcus i Cushman otvorili 1982. u ogledu *Etnografije kao tekstovi*, gdje otvaraju razmatranja o temama o kojima se u eksperimentalnim etnografijama počinje pojavljivati svijest, a koje se tiču načina na koji se etnografije uspijevaju prikazati kao izvor znanja o 'drugima'. Za potrebe ogleda, koji se fokusira dakle na eksperimentalne etnografije, definirat će etnografiju kao „izvještaj koji proizlazi iz terenskog rada, relativno nediscipliniranu aktivnost, čiji joj je folklor priskrbio identitet akademske discipline“ (Marcus i Cushman, 1982: 27). Prema njima, „dokaz terena, kako god upisan u tekst, označava djelo kao etnografiju“ (Marcus i Cushman, 1982: 27) zbog čega je reprezentacija terena u tekstu važna. U eksperimentalnim etnografijama uviđaju dva trenda – s jedne strane pokušaj da se promijene konvencije žanra, ali bez toga da se dovedu u pitanje osnovni etnografski ciljevi opisa i interpretacije, a s druge strane, ekstremniji pokušaji da se promijene konvencije žanra s ostavljanjem otvorenim pitanja o ciljevima i svrhama etnografskog pisanja baziranog na terenskom radu (Marcus i Cushman, 1982: 28). Jedan od ključnih dometa njihova ogleda je, među ostalim, konceptualizacija i historijski pregled tzv. 'etnografskog realizma' kao „modusa pisanja kojim se nastoji prikazati realnost cijelog svijeta ili oblika života“ (Marcus i Cushman, 1982: 29).

Prema Marcusu i Cushmanu, točka uspostavljanja etnografskog autoriteta nalazi se u autorovu predstavljanju svijeta iz pozicije onog koji ga predstavlja iz prve ruke, odnosno onoga što je već u teoriji uopćeno kao „bio sam ondje“ konvencija. Pritom su neophodni uvjeti za pojavljivanje

etnografskog realizma kao norme bili uspostavljanje antropologije kao akademske discipline te terenskog rada kao preduvjeta etnografskih izvještaja (Marcus i Cushman, 1982: 29). Istražujući odlike konvencija žanra etnografije, koju je inicijalno odlikovala niska svijest o karakteristikama etnografskog pisanja, izdvojili su devet odlika koje čine konvenciju etnografskog realizma, dovedenu u pitanje eksperimentalnim etnografijama. Te konvencije su redom: (1) narativna struktura totalne etnografije, (2) nenametljiva prisutnost etnografa u tekstu, (3) zajednički nazivnik ljudi, (4) naznačavanje terenskog iskustva, (5) fokus na svakodnevne situacije, (6) prikaz 'domorodačkog' pogleda na svijet, (7) stilizirana ekstrapolacija pojedinih podataka; (8) 'ukrašavanje' žargonom i (9) kontekstualna egzegeza domorodačkih koncepata i diskursa. Geertz je bio među najznačajnijim autorima koji su ove konvencije doveli u pitanje. Drugi važan domet ogleda *Etnografije kao tekstovi* bio je artikuliranje problema autoriteta etnografskih tekstova u terminima retorike, nudeći operativnu definiciju koja će nam biti korisna i za potrebe ovog rada:

„Autoritet je kombinirana struktura krovne [covering] legitimacije i stilova dokazivanja izvedenih iz nje za opise koji slijede stranicu za stranicom i tvrdnje u tekstu. Ova struktura, kao integralni dio teksta, mora neprestano nesamosvjesno pojačavati čitateljevo uvjerenje u znanje autora kao dovoljnog jamca vjerodostojnosti iskaza u tekstu“ (Marcus i Cushman 1982: 38).

Prema Marcusu i Cushmanu tri su ključne odrednice evaluacije autoriteta u etnografijama: uspostavljanje narativne prisutnosti, predviđanje tekstualne organizacije i pre-kodiranje prezentacije podataka (Marcus i Cushman 1982: 39). Uspostavljanje narativne prisutnosti u eksperimentalnim etnografijama u odnosu na nenametljivog istraživača etnografskog realizma postaje vrlo često mjesto poigravanja s konvencijama, koje se najlakše rješava odmah na početku teksta, pozicioniranjem autora u širi kontekst. Tekstualna organizacija, kao drugi važan aspekt eksperimenta, nosi sa sobom razbijanje standardnih funkcionalističkih obrazaca (organizaciju prema društvenim institucijama kao što su religija, ekonomija itd.) ili pak drugih uspostavljenih modela organizacije teksta koje se vrte oko pojedine društvene prakse, rituala i sl., a koje postaju predmetom rekombinacije i eksperimenta, uz korištenje alternativnih narativnih obrazaca posuđenih iz književnih žanrova. Treći, ključni aspekt evaluacije autoriteta odnosi se na pristup (praksu kodiranja) koji će autor upotrijebiti u prezentaciji podataka u odnosu na objekt proučavanja. Marcus i Cushman izdvajaju pozicioniranje etnografa kao djeteta/naučnika koji iz

perspektive sudionika uči o svakodnevnom ili ritualnom ponašanju, ili pak, kao 'moderniju praksu', prikazivanje etnografa kao prevoditelja koji interpretira ili dekodira kulturalne prakse. Interpretativnu analizu gotovo je nemoguće razdvojiti od načina na koji se objekt predstavlja kroz podatke, za što se koriste različita sredstva, od scenarija, preko socijalnih drama do ritualnih događaja (Marcus i Cushman 1982: 42). U eksperimentalnim etnografijama, Marcus i Cushman razlikuju dva prominentna stila koja služe povezivanju tekstualnog opisa s interpretacijom: kroz interakciju etnografa s klasičnim 'ključnim informantom' (gdje se podaci se prezentiraju kroz dijalog) ili je pak etnograf odvojen od onoga što prezentira i kao glavna prisutnost u tekstu koristi dijalog s informantima tek kao usputan pozadinski izvor za analize (usp. Marcus i Cushman 1982: 42). U pravilu, iako se ovi stilovi prezentacije podataka često kombiniraju, jedan od njih uglavnom dominira u tekstu.

Na ovom mjestu, odnosu tekstualne instance etnografa s tekstualnim instancama objekata istraživanja, ulazimo u Cliffordovu raspravu o antropološkom autoritetu, koja je u vrijeme pisanja Marcusa i Cushmana bila još neobjavljena i na koju se referiraju u tekstu. Dva spomenuta stila u Cliffordovoj razradi imenuju se kroz opreku dijaloškog i tekstualnog modusa. Potonji je pritom, prema Marcusu i Cushmanu, odlika etnografskog realizma, koji je svoji najelaboriraniji i samosvjestan oblik dobilo kroz radove Clifforda Geertza. Etnograf je tu u poziciji tumača (prevoditelja/čitatelja tekstova), a implicitna pretpostavka u pozadini jest da su ti tekstovi koje etnograf interpretira proizvodi kulture same (Marcus i Cushman 1982: 43). Odnosno, kultura se čita kao tekst, što je kao sintagma već postalo uvriježeno (pojednostavljeno) tumačenje Geertzova semiotičkog doprinosa kulturnoj teoriji. Tome nasuprot stoji dijaloški model, u kojemu umjesto tekstualizacije, diskurz s terena ulazi izravno u tekst i postaje „predmetom pregovaranja između etnografa i subjekta dijeljene realnosti“ (Marcus i Cushman 1982: 43). Navode kako je Cliffordova alternativa dijaloškom modelu, model disperziranog autorstva koji uključuje više narativnih prisutnosti u tekstu ('autora'), a upravo način na koji se ovo postiže ključan je problem suvremenih etnografskih eksperimenata. Marcus i Cushman, u razmatranju tri ključna aspekta autoriteta u etnografijama, ovu problematiku, koju razrađuje Clifford, tj. pitanje deskriptivnog fokusa prezentacije terenskog materijala, izdvajaju kao prostor najvećeg odmaka od konvencija etnografskog realizma. Pitanje narativne prisutnosti i organizacije teksta, koliko god bili predmet kreativnog preoblikovanja, ostali su u okviru „tradicionalnih realističkih ciljeva etnografskog

žanra“ (Marcus i Cushman 1982: 43). Što se tiče radikalnih eksperimenata kojima se nadilazi dijaloški modus, Marcus i Cushman će ustanoviti kako služe

„naglašavanju, kontrastirajući vještine pisanja nužne da bi se postigla nelagodna ravnoteža teksta koji objektivno predstavlja druge oblike života istodobno naglašeno reflektirajući se na teren jednako kao i na književna sredstva njegove proizvodnje.“ (Marcus i Cushman 1982: 44)

Vratimo se na *radikalne eksperimente kojima se nadilazi dijaloški modus*. U tekstu na koji se referiraju Marcus i Cushman, *O etnografskom autoritetu*, James Clifford navodi da antropološki autoritet ima dva tipa uporišta: iskustveni, baziran na klasičnom antropološkom 'bio sam tamo' i dijaloški, koji na određeni način uključuje glas osobe koja se reprezentira u tekstu (usp. Clifford 1983). *Radikalni eksperimenti* odvijat će se prije svega u dotad u etnografijama slabije istraženu prostoru dijaloškog, u kojem postoje strategije prikazivanja dijaloga u tekstu i još važnije, polifonijskog, koji Clifford izvodi iz Bahtinove koncepcije izvorno razvijene za roman, odnosno za objašnjavanje poetike Dostojevskog. Clifford će ustanoviti da se etnografija suočava sa sličnim pitanjima kao i roman, razapet između polova koje predstavljaju Flaubert (majstor 'slobodnog indirektnog stila') i Dickens (čiji tekstovi obiluju 'različitim glasovima'). Kao primjer približavanja polifonijskoj kvaliteti u etnografiji (koja je definirana time da postoje zasebni tekstualni 'glasovi' koji reprezentiraju autonomne, integralne poglede na svijet), navodi etnografije Victora Turnera. Za polifonijsku disperziju tekstualnog autoriteta, doduše, prema Cliffordu, nije dovoljno tek redovito u tekst uključivati dulje citate informanata. Naime, citate uvijek priređuje onaj koji ih citira i naposljetku se ukazuju tek kao povremeno narušavanje monološkog autoriteta (Clifford 1983: 139). Ono što zanima Clifforda je radikalnija polifonija, koja uistinu razlikuje zasebne glasove (i u kojoj je etnograf tek jedan od glasova) i u kojoj ti glasovi dobivaju autonoman jezični prostor. Ovaj prostor postoji u uvjetima različitim od onih koje priređuje etnograf (Clifford 1983: 140).

Kako, dakle, ta radikalna polifonija izgleda? U često citiranom pasusu, Clifford govori o „alternativnoj tekstualnoj strategiji, utopiji pluralnog autorstva koja daje priznanje suradnicima, ne tek status nezavisnih izgovaratelja, već pisaca“ (Clifford 1983: 140). Kao oblik autoriteta, smatra ga utopijskim iz dva razloga. S jedne strane, iz postojećih primjera eksperimenata s više autora, ispostavilo se da je, ipak, potrebno zadržati istraživački interes etnografa kao poticaj za

rad, pri čemu on na kraju „preuzima izvršnu, uredničku poziciju“ (Clifford 1983: 140). S druge strane, pluralno autorstvo „dovodi u pitanje duboku Zapadnjačku identifikaciju poretka bilo kojeg teksta s intencijom jedinstvenog autora“, što naposljetku ograničava etnografsko pisanje (Clifford 1983: 140). Na kraju, Clifford navodi neke primjere tekstova koji suvereno koračaju prema utopiji pluralnog autorstva. Važan aspekt njihova razumijevanja individualna su čitanja koja ne može kontrolirati nikakav autoritet i u kojima se nalazi najveći potencijal za ove eksperimente. Dakle, kao što će primijetiti i Rabinow (1992), kritizirajući neke aspekte Cliffordove tipologije, na kraju smo ostavljeni potpunoj proizvoljnosti: „novi oblici pisanja, novi tekstualni pokusi mogu otvoriti nove mogućnosti – ali ne mogu jamčiti nijednu“ (Rabinow 1992: 126). Dijagnosticira da se „nalazimo u trenutku u kom su autorove nakane uklonjene ili izigrane u suvremenoj kritičkoj misli“ – „dovedeni smo do stanja propitivanja struktura i obrisa različitih oblika pisanja *per se*“ (Rabinow 1992: 126-127).

Čini se da ćemo odgovor na pitanje uspjeha polifonih eksperimenata morati potražiti na drugim terenima, koji isto tako mogu ponuditi tek uvjetne i djelomične odgovore. Kako nas poučavaju kulturalni studiji, (kao poodručje uvelike nadahnuto korištenjem etnografske metode za razmatranje širokog spektra kulturalnih fenomena), postoje alternativne strategije čitanja, koje se opiru dominantnom tumačenju. Primjerice, Stuart Hall (usp. Hall:2003) u svojoj kompleksnoj raspravi o kodiranju i dekodiranju televizijskog diskursa inspiriranoj semiotičkim i strukturalističkim idejama, govori o tri moguće pozicije dekodiranja iz koje se može čitati televizijska poruka: *dominantno-hegemonijskoj* (gledanje funkcionira u dominantnom kodu i proizvodi značenje određeno kodiranjem), *pregovaračkoj* (dekodiranje u okvirima dominantnog koda, s pojedinim ustupcima svojoj vlastitoj poziciji) i *opozicijskoj* (opiranje dominantnom kodu poruke). (usp. Hall:2003) Iako Hall govori primarno o televizijskom diskursu, ovu analogiju, uz stanovite rezerve, možemo prenijeti i na čitanje bilo kojeg kulturalnog teksta, pa tako i etnografije. Krajnje značenje teksta ostaje plivati slobodnim stilom na horizontu očekivanja publike. Ako ostanemo u prostoru video-prikaza, brojne zanimljive primjere alternativnog čitanja navodi Etami Borjan u *Drugi na filmu, Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. Primjerice, navodi Erica Michalesa koji govori o publici stanovništva Warlpirija, Aboridžina iz središnje Australije, za koje je neki videouradak vjerodostojan samo ako je u zajednici poznato da su u stvaranju sudjelovali svi njeni članovi, neovisno o tome ima li dokaza njihove prisutnosti na snimkama ili ne. Istovremeno, za njih ne postoji fikcija – sve su priče istinite, a nove priče su

predstavljene kao dodaci ili nepoznati detalji poznatih priča (Borjan 2013: 203). Ovaj primjer razumijevanja videa upućuje na važnu (i prečesto ignoriranu, koliko god se ona činila zdravorazumskom) spoznaju o tome da ne treba unaprijed pretpostavljati recepciju bilo kakva uratka, ili teksta. Dakako, ovo je ekstreman primjer odnosa 'zapadnjačkog' kodiranja i prakse dekodiranja koja zapadne konvencije prikazivanja uopće ne poznaje. U suvremenoj antropologiji, još je češća situacija da recipijent dijeli obzor očekivanja s antropologom, ali to i dalje ne garantira da će poruka biti dekodirana u okviru dominantnog diskursa. U *Etnografijama kao tekstovima*, uostalom, Marcus i Cushman predviđaju i instancu različitih vrsta publika za etnografije koji tekstove čitaju u različite svrhe i obraćaju pažnju na različite elemente, no ostaje činjenica da je pitanje recepcije etnografije u raspravi o njenim eksperimentalnim oblicima u drugom planu u odnosu na rasprave o odlikama samog teksta. Prepoznavanje publike tu je, kao, uostalom, i tekstualna inscenacija autorske pozicije, češće na razini automatskog zauzimanja poze ili nesvjesnog preuzimanja konvencija kodiranja (kao, uostalom, i u ovom tekstu, koji se koristi jednom od konvencija akademskog pisanja koja je još uvijek na raspolaganju, korištenjem 1. lica množine implicirajući zajednički institucionalni habitus diplomskog studenta i akademskih instanci koje evaluiraju rad, što je puno lagodnija pozicija nego pisanje u 1. licu jednine) nego visoko samosvjesna djelatnost.

No, vratimo se pitanju polifonije kao strategije prikaza i prostora polemike i eksperimenta u etnografskim tekstovima. Prije prelaska na razmatranje *utopije pluralnog autorstva* u prostoru 'pomiješanih', odnosno hibridnih žanrova u suvremenosti, u nadi da ćemo time rasvijetliti neke njene implikacije koje transcendiraju pojedini žanr, treba uzeti u obzir da je od inicijalne konceptualizacije problema etnografskog pisanja izvedenog iz (tada) eksperimentalnih etnografija prošlo više od tri desetljeća. U međuvremenu, neke su od tendencija koje su tek detektirane stekle vrijednost norme, a nekoć eksperimentalne etnografije postale uzorom suvremenom etnografskom pisanju. U tekstu *Etnografija dva desetljeća nakon Writing Culture: Od eksperimentalne prema baroknoj*, George E. Marcus pokušava mapirati neke od točaka na putu prema trenutnom stanju u području etnografskog pisanja. Marcus nam kaže da bismo tekstove koji su u spomenutom zborniku uzeti kao reprezentanti eksperimentalnih prije valjalo promatrati kao *barokne* (u izvornom etimološkom značenju nepravilnog bisera na portugalskom jeziku, odnosno kako Marcus kaže, neurednog), indicirajući da možda postoji povijesno ograničenje etnografske forme i njenih eksperimentalnih kapaciteta koje se ne može nadići.

Suvremeni 'barokni' tekstovi ocrtavaju, prema Marcusu, nesiguran status žanra etnografije u suvremenosti, koji je otvoren propitivanju. Tako su obilježja suvremenih etnografija: *priče s terena kao sidro koje vuče prema starijim konvencijama žanra* nešto što u suvremenosti definira mizanscenu etnografija, teorijske vježbe i refreni definiraju određene konceptualne ekologije tema, dimenzija promatračeva sudjelovanja u javnoj kulturi već je prepoznata u medijskom diskursu, kulturna povijest koristi se kao dodatan izvor za etnografski subjekt u fokusu, etnografija se bavi svakodnevnim životom te se moralni/moralistički argumenti ukazuju kao znakovi 'kritičkog' (Marcus 2007: 1130). Ne zadržavajući se dodatno na odlikama nešto recentnijih prikaza etnografskog pisanja, čini se da je inicijalni eksperimentalni impuls etnografija u suvremenosti ponešto iscrpljen, što uključuje i eksperimente s *utopijom pluralnog autorstva*, u koje se i dalje većina suvremenih antropologa neće baš olako upuštati.

Dodiri književnosti i etnografije

Kirin Narayan u tekstu *Ethnography and Fiction: Where is the Border?* (1999) koristeći pojmove etnografije i fikcije kao ideal-tipove, uspostavlja tipologiju od četiri glavne razlike između fikcionalnog i etnografskog teksta: (1) razotkrivanje procesa, (2) generalizacija, (3) korištenje subjektivnosti i (4) odgovornost. Što se tiče razotkrivanja procesa, u etnografijama se za razliku od književnosti argumenti i ciljevi, uglavnom, jasno postavljaju na samom početku teksta, a o kvaliteti etnografije često se sudi upravo na temelju jasnoće njihove argumentacije. S druge strane, u fikcionalnim djelima, najčešća konvencija je uskraćivanje narativne intencije, koja se iščitava kroz indikatore što se razvijaju kako napreduje narativna linija, s ciljem stvaranja napetosti (ne može se sve otkriti na početku). Napetost se u etnografijama, prema Narayan, prije nalazi na razini teorije, nego narativa (Narayan 1999: 139). Što se tiče generalizacija, postoji više razina generalizacija u etnografiji pri čemu je najšira manifestacija kada se pojedini događaj iz svog situacijskog konteksta uzdigne na razinu transkulturalnih usporedbi (npr., kada se govori o kategoriji rituala) (Narayan 1999: 140). U fikciji se pak generalizacije najčešće koriste kao u pozadini glavne narativne linije, jer bi se u suprotnom moglo dogoditi da se priče dožive previše didaktičkima (Narayan 1999: 140). Subjektivni pogled na svijet se, s druge strane, u fikciji može prikazati bez ozbiljnih posljedica po njezin status, iako dakako to koliko će se ulaziti u perspektivu pojedinog varira od jednog do drugog djela. U antropološkom diskursu, na tragu

onoga što govori i James Clifford, razlikuje dva tipa prikaza subjektivnosti – onaj u kojemu se autor ne libi opisivati događaje iz perspektive osoba koje opisuje te prikaz koji se gradi medijacijom instance antropologove subjektivnosti (Narayan 1999: 141). Komentirajući žanr terenskih dnevnika, odnosno memoara, ustvrđuje da koliko god da je izvrsno napisan, s obzirom na to da ostaje na tragu istinitih iskustava autora, to nije žanr koji bi nazvala fikcijom. Naposljetku, Narayan ističe pitanje odgovornosti prema izvantekstualnoj realnosti kao ključnu razliku između fikcije i etnografije, s obzirom na to da antropolog i pisac odgovaraju različitim publikama i na različit se način grade svoj odnos prema vanjskom svijetu. Za razliku od etnografije, fikcija se u pravilu ne mora zamarati pitanjem istine u svijetu izvan nje – no to je ne odriče odgovornosti prema dosljednosti i koherenciji unutarknjiževnog svijeta, ali i odgovaranju na žanrovska očekivanja publike. Etnografija, s druge strane, polaže eksplicitan račun osobama o kojima piše u pogledu istinitosti prikazivanja ljudi i događaja.

Na kraju, Narayan konstatira da je eksplicitno svrstavanje djela u žanr ključno za njegovu recepciju (Narayan 1999: 142), a u prelasku granica između etnografije i književnosti vidi i potencijalne koristi te opasnosti. Etnografiju korištenje fikcionalnih sredstava kao što su stvaranje napetosti, prikazivanje pojedinosti i obraćanje detalja na površinske manifestacije subjektivnih stanja može učiniti bogatijom, čitljivijom i evokativnijom. Fikcija pak može profitirati od 'sociološke imaginacije' koju nudi etnografija, upućujući na to kako izvanjske društvene sile utječu na život pojedinca, čineći ih moćnijima i privlačnijima publici. S druge strane, potencijalne opasnosti u poigravanju konvencijama fikcije za etnografiju se kriju u tome da izgubi jasnoću, ostavljajući čitatelja u nedoumici, te među ostalim, da potkopa važnost bliske pozornosti i poštovanja prema životima konkretnih ljudi koji se susreću u terenskom radu. Potencijalne opasnosti miješanja etnografije s fikcijom proizlaze iz mogućnosti da se dobra priča izgubi pod naletom prenošenja velikog broja činjenica, u prevelikoj usredotočenosti na generalizacije i naglašavanja onog što je statistički vjerojatno, u odnosu na ono što je samo moguće te naposljetku izgubi imaginativnu slobodu poigravanja i rekonfiguriranja elemenata stvarnog svijeta. No, i za fikciju i etnografiju smatra dobrim korištenje uvida iz drugih disciplina u svrhu proširenja publike i povećanja relevantnosti.

S druge strane, Ruth Behar će u tekstu *Ethnography in a Time of Blurred Genres* (2007) ustvrditi da etnografija od književnosti treba naučiti kako raditi uvjerljive likove, kako vješto ubacivati

citare u tekst, a da ne izgledaju napadno te prije svega kako ubaciti antropologe kao sudionike i promatrače u priču na jednak način na koji se prikazuju oni koji se proučavaju, bez ostavljanja dojma da s njima natječu za 'svjetla pozornice' (usp. Behar 2007).

Na tom tragu, ne čudi da je koncept polifonije kao retoričke figure u etnografski diskurs došao upravo iz prostora književnosti, i to baš romana kao žanra koji je u sebi prema Bahtinu ugradio konvencije brojnih susjednih žanrova i prenamijenio ih u vlastite svrhe.

Ulaskom u područje dokumentarne književnosti, granice u odnosu na nefikcionalne žanrove postaju zamagljenije. Tako i distinkcije etnografije i fikcije koje Narayan uvodi, a koje su predstavljene na početku ovog poglavlja, vrijede tek uvjetno. O odnosu etnografije i fikcije iz različitih aspekata pisali su i drugi autori. Zanimljiv kut gledanja krije se i u okretanju rakursa prema fenomenu etnografske fikcije odnosno etnografskog romana, o čemu piše, primjerice, Vito Laterza u tekstu *The Ethnographic Novel – Another Literary Skeleton in the Anthropological Closet* (2007), ustanovljujući kako još uvijek fali sistematske teoretizacije antropološke aproprijacije književnih oblika. Diskusija koja se zahuktala osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, prepričana u uvodnom dijelu ovog rada, imala je veze s ponovnim obraćanjem pažnje na *retoriku* kao zanemarivanu dimenziju teksta. Retorički obrasci i konvencije, kao što su tropi, ponovno su došli na dnevni red pod utjecajem strukturalističkih (književnih) teoretičara, kao što je Gérard Genette, koji je ponudio i naratološki okvir za proučavanje važnih aspekata tekstova, kao što su fokalizacija i načini prikazivanja svijesti junaka u tekstu. Spoznaje iz književne naratologije i teorije općenito mogu biti zanimljive i za proučavanje etnografije kao hibridnog žanra koji je izgrađen na posuđivanju konvencija iz susjednih žanrova. Clifford Geertz će tako u *Antropolog kao pisac* analizirati etnografije Claudea Lévi-Straussa, Evans-Pritcharda, Malinowskog i Ruth Benedict, koristeći se konceptualnim okvirom koji postavljaju Barthes i Foucault, među ostalima. S druge strane, Vito Laterza će ustanoviti kako postoji i suvremena tendencija da se popularna fikcija proučava kao svojevrsna etnografija, društveni dokument iz kojeg se onda iščitavaju spoznaje o društvenoj realnosti. Ovdje vidimo, dakle, kretanje u drugom smjeru – antropološki teorijski pojmovi koriste se za analiziranje književnosti, koja nije već *a priori* koncipirana kao etnografija, nego kao književnost. Negdje na pola tog puta nalazi se dokumentarna književnost, koja iako nije etnografija u klasičnom smislu riječi, ipak, ima težnju sačuvati neki dio stvarnosti i konzervirati je, i u tom se smislu već i sama na određeni način

konstruira kao objekt proučavanja, ali ne nužno i kao tumač stvarnosti. Ključno pitanje ili problem koji pred nas postavlja žanr dokumentarne književnosti jest odnos materijala i načina na koji se predočava prema izvanknjiževnoj stvarnosti, pitanje koje je uostalom jednako relevantno i za etnografiju.

Proširenje granice fikcionalnog u žanrovima dokumentarne i testimonijalne književnosti

Na jednak način na koji nastanak eksperimentalne etnografije možemo tumačiti u kontekstu krize prikazivanja u humanističkim znanostima, ista se kriza u domeni jezičnog stvaralaštva u području književnosti, među ostalim, manifestirala pojavom dokumentarne književnosti kao jednog od odgovora na problem iznalaženja adekvatnih sredstava za odražavanje sve kompleksnije zbilje. Milka Car će u *Uvodu u dokumentarnu književnost* tako ustvrditi da je nemoguće pričati o dokumentarnoj književnosti bez da se spomene krilatica 'kriza predočavanja', u kontekstu estetičke, etičke i društvene pojave (Car 2016: 30–31). Osim što dokumentarna književnost s eksperimentalnom etnografijom dijeli uzroke postanka, postoji i sličnost u odgovorima na rezultat krize. Žmegač će tako ustanoviti da se dokumentarnost pojavila kao „pokušaj da se autentičnost afirmira kao književna kategorija u doba kada su interpretativni mentalni obrasci sve više predmet sumnje“ (Car 2016: 12). Dokumentarna metoda koja nastaje, „obilježena je stalnim preskakanjem granice teksta i zbilje“, a poput etnografije, i „preskakanjem između dokumentarnog bilježenja stvarnosti i njezina tumačenja“, kao i „želje za otkrivanjem istine u prikazu povijesnih događaja i otvorenih mogućnosti manipulacije istinom“ (Car 2016: 12). Ulazak elemenata izvanknjiževne zbilje u književnost, u drugoj polovici dvadesetog stoljeća postaje izrazom sumnje u postojanje objektivne stvarnosti, kao i metoda njena zahvaćanja. Dok s jedne strane, dio fikcije želi što više nalikovati nefikcionalnim žanrovima, s druge strane, u etnografiji se ono što je smatrano nefikcionalnim odjednom počinje percipirati kao fikcija. Ono što je jasno jest da su dotadašnje konvencije prikazivanja u nizu žanrova postale predmetom razmatranja, a strategije odgovora na krizu prikazivanja granale su se u različitim smjerovima, od kojih je klasičan smjer iskorak prema susjednim žanrovima, u kojima se javljaju eksperimenti

korištenja književnih konvencija u etnografiji, ili pak korištenje dokumentarne metode u književnosti.

Što se tiče definicije dokumentarne književnosti, možemo naići na više različitih varijanti njena žanrovskog određenja, a jedna od obuhvatnijih definicija ona je koju će i prenijeti Milka Car. Radi se o značajkama dokumentarne književnosti koje navodi Nikolaus Miller u *Prolegomeni za poetiku dokumentarne književnosti*:

- „a.) izraziti udjel dokumentarne građe
- b.) značenja pripisana građi, dokumentarna književnost često je medij političkih izjava
- c.) izrazita materijalna vrijednost dokumentarne građe
- d.) načelo montaže u književnim vrstama i žanrovima (Miller 182: 50–84)“ (Car 2016: 21)

Kvantitativni udio dokumentarne građe kao empirijskog materijala pritom je važan element distinkcije. No, važno je napomenuti da uz to dokumentarni tekstovi „posjeduju arsenal indikatora fikcije, što neprekidno potkopavaju iluziju autentičnog koju, s druge strane, zaziva i jamči dokumentarni materijal“ (Car 2016: 25). Indikatore fikcije najlakše je primijeniti kod montaže – jer je i format i redoslijed, a ne samo sadržaj zapravo poruka. S druge strane, narativiziranje građe konvencija je koja je problematizirana i u susjednim žanrovima poput historiografije. Primjerice, Hayden White će ustvrditi da narativna historiografija, za razliku od anala i kronika, u izvanknjiževni materijal unosi red nesvojstven uobičajenu tijeku životnih događaja (npr. posebno obilježen početak i završetak), red koji je sam po sebi fiktivan. White se bavio analiziranjem retoričkih obrazaca historiografije i jedna od njegovih ključnih teza jest da *nikad ne možemo pripovijedati bez moraliziranja* (White 1980: 27), odnosno nametanje nekog naknadnog reda povijesnom događaju svojevrsni je odraz društvenog poretka. Kao što će Clifford etnografsko pisanje prokazati kao fikciju, analogni postupak White poduzima u području povijesnog diskursa, dokazujući u *Metapovijesti* (ponovljeno izdanje 1975) da se povijest ne može prikazati objektivno. Štoviše, ono što u svojim radovima naposljetku uspijeva dokazati jest da su razvoj povijesne svijesti i simultani razvoj pripovjednih konvencija pratili porast društvene važnosti legalnog sistema, pri čemu je ključan faktor pitanje autoriteta. Dakle, po Whiteu, ideja pripovijedanja u historiografiji proizlazi iz impulsa da se realni događaji prikažu kao koherentni i

cjeloviti (što u stvarnosti, dakako, nisu), ne bi li mogli u takvom obliku legitimirati postojeći društveni poredak (usp. White 1980). Diskurs povijesti preuzima narativne obrasce ne bi li poslužio kao alat legitimacije društvene moći. Diskurs etnografije, kontrastno, u žanru etnografskog realizma, maskira prisutnost etnografa koji strukturira prikaz neke kulture ne bi li na jednak način poslužio za legitimaciju, ovaj put određene hijerarhije vrijednosti koji je, ako ćemo slijediti rezultate antropoloških autorefleksija druge polovice dvadesetog stoljeća, više u domeni kulturne hegemonije Zapada nego konkretnog pravnog poretka. Mogli bismo reći, dvije strane iste medalje. Dokumentarna književnost, pak, iako na određeni način dovodi u pitanje autonomiju književnosti, koja nema jednake pretenzije na zbilju kao modeli etnografije i historiografije u funkciji legitimacije poretka, upravo jer je i dalje u okrilju književnosti, ima privilegiju subverzivnosti upisanu svom genetskom kodu. Naime, kako će ustvrditi Milka Car „dokumentarna književnost tematizira pitanje fikcije u književnosti izbjegavajući, zaobilazeći ili podrivajući je postupcima integriranja, montiranja, citiranja ili kolažiranja utemeljenih, potvrđenih i provjerljivih činjenica sadržanih u dokumentu“ (Car 2016: 51). Iako, naravno postoje i primjeri historiografije i etnografije koje razvijaju meta-diskurs i problematiziraju svoju konstrukciju ili se pak poigravaju s konvencijama žanra, one, ipak, u svom temeljnu usmjerenju teže tome da ponude tumačenje ili tumačenja zbilje, odnosno u novije vrijeme i nekih njenih aspekata, koje je vrijednost samo po sebi. Odnosno, njihova temeljna funkcija (ako gledamo strogo žanrovska ostvarenja) u širem društvenom okružju ipak je uspostaviti ili problematizirati određeni prikaz ili sliku kulture, ali ne nužno i vlastitu formu i epistemološke uvjete njenog uspostavljanja. Slijedeći Foucaultovo preispitivanje granica dokumenta u *Arheologiji znanja*, Car će utvrditi da se „dokumentarna književnost sa svojom otvorenom, neorganskom strukturom koja naglašava fragmentarnost predstavlja kao traganje za iskazom o zbilji koja izmiče“ (Car 2016: 49).

S druge strane, u kontekstu dokumentarne književnosti izdvaja se još jedna važna kategorija – testimonijalna književnost, kao žanr stasao u južnoameričkim književnostima sa svojim specifičnim odlikama. Iako dijeli neke karakteristike gore opisane dokumentarne književnosti, Car će ih razlikovati u odnosu na temeljnu dispoziciju u prikazu svijeta, tvrdeći da se dokumentarna književnost određuje kao „dijaloška i otvorena metoda, dok testimonijalni stav polazi od čvrstog uvjerenja u postojanje jedne, osvjedočene i nepromjenjive istine koja se može posredovati, a potom i uvjeriti publiku u njezinu ispravnost“ (Car 2016: 34).

Alternativni pogled na ovakvu žanrovsku podjelu nalazimo kod Leone Toker u tekstu *Toward a Poetics of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies*, u kojem govori da dokumentarna proza počiva na specifičnom tretmanu tekstualnoga materijala koji, slijedeći klasifikaciju Northropa Fryea, naziva *faktografskim modusom*. Ovaj modus definira se kroz različite međusobne vrijednosti četiri odrednice u odnosu ontološkoga statusa fabule prema ostalim fikcionalnim djelima. To su, redom: *konvencija „kao da je bilo“* koja se može usporediti sa suspenzijom nevjerice izostaje ili se približava nultoj vrijednosti (s obzirom na to da fikcionalnost pada u drugi plan), dok odrednice *plauzibilnosti*, *vjerodostojnosti ispričanoga* i *stvarnosnoga efekta* imaju povećan značaj te postaju relevantne za procjenu vrijednosti teksta (usp. Toker 1997).

Ovako određen, faktografski modus obuhvaća dva žanra: ispovjedni žanr i historiografiju. Historiografija se ovdje shvaća kao produkt povijesne znanost, a ispovjedni žanr, odnosno svjedočanstvo u širem smislu riječi, obuhvaća memoare, autobiografije, dnevničke zapise, bilježnice i pisma. Dokumentaristička proza smješta se u ispovjednu književnost, odnosno književnost svjedočanstva, kao jedan njezin segment (Toker 1997: 192).

Pritom, prema Leoni Toker, dokumentaristička proza ne postoji kao samostojan žanr, već multifunkcionalan objekt čija se vrijednost mijenja ovisno o kontekstu. Tumači kako su osnovne žanrovske odrednice nastale isključivanjem potrebe za suspenzijom nevjerice: uključivanje *tri različita tipa građe – javne, privatne i domene privilegiranoga pristupa*, zatim *nesamodostatnost*, postojanje *prostora oklijevanja* te *refleksije na različite oblike mnemoničkih procesa*. Svaka je od tih žanrovskih odrednica usko vezana uz pojam 'istine' koji se ne može razriješiti u okvirima naratologije (Toker 1997: 193). Naime, prema Leoni Toker, taj je pojam *istine* naposljetku uvijek rezultat individualne čitateljske procjene kvalitete teksta kao i etičke dimenzije koja se vezuje uz pojam autorstva. Iz ovog razloga, bit će nam važno ustanoviti mehanizme izgradnje tekstualnog autoriteta u radovima Svetlane Aleksijevič, koje bismo uvjetno rečeno mogli smjestiti u korpus dokumentarne proze. Kao što u etnografiji antropolog uspostavlja autoritet u tekstu na osnovi činjenice da je bio, odnosno bila, na terenu, tako i autori dokumentarne književnosti moraju računati na specifične strategije ne bi li čitatelji povjerovali u autentičnost njihova teksta. O mehanizmima izgradnje tekstualnog autoriteta kod Svetlane Aleksijevič govorit ćemo u drugom dijelu ovog rada. Prije prelaska na analizu na primjeru *Černobilske molitve*, bit će potrebno

predstaviti kontekst *Glasova Utopije*, projekta u okviru kojeg je Svetlana Aleksijevič postupno razvijala svoju metodu, razvojem koje se može vidjeti postupno opadanje dokumentarizma u korist književnih konvencija svojstvenijih domeni fikcionalnih žanrova.

II.

Ciklus *Glasovi Utopije* Svetlane Aleksijevič

Svetlana Aleksandrovna Aleksijevič bjeloruska je autorica koja je karijeru započela kao istraživačka novinarka. Rođena je 1948. godine u Stanislavivu u zapadnoj Ukrajini (danas Ivano-Frankivsk), a odrasla je u Bjelorusiji. Novinarsku karijeru započela je nakon završetka škole, radeći u raznim tiskovinama prije nego što je diplomirala novinarstvo na Bjeloruskom državnom sveučilištu 1972. u Minsku. Nakon diplome, neko je vrijeme radila kao novinarka u Beresi te predavala u školi, no uskoro se preselila u Minsk gdje se nastavlja se baviti novinarstvom. U 1976., postaje stalni dopisnik književnog časopisa *Neman* u Minsku. U svojoj je karijeri Svetlana Aleksijevič izgradila reputaciju na tekstovima koji se baziraju na iskazima svjedoka koji su nastali na temelju terenskog istraživanja. Prikupljena usmena svjedočanstva ljudi koji su sudjelovali u nekim od ključnih događaja Sovjetske povijesti, kao što su Drugi svjetski rat, rat u Afganistanu, Černobilska katastrofa, raspad Sovjetskog saveza i proces tranzicije u državama nastalim njegovim raspadom objavljena su u više knjiga, od kojih su najzapaženije: *Rat nema žensko lice* (У войны не женское лицо, 1985), *Posljednji svjedoci: sto ne-dječjih uspavanki* (Последние свидетели: сто не детских колыбельных, 1985), *Dječaci cinka* (Цинковые мальчики, 1991), *Začaranost smrću* (Зачарованные смертью, 1993), *Černobilska molitva* (Чернобыльская молитва, 1997), *Rabljeno doba* (Время секунд хэнд, 2013). Trenutno, prema navodima sa službene stranice, Svetlana Aleksijevič radi na knjizi *Prekrasna srna u vječnom lovu*¹ (slobodni prijevod), koja će biti posvećena osobnim ljubavnim pričama muškaraca i žena raznih generacija te knjizi koja se bavi temom starenja (usp. Harding: 2016).

¹ Izvorni naslov: *The Wonderful Deer of the Eternal Hunt* (izvor: Službena stranica Svetlane Aleksijevič: http://www.alexievich.info/biogr_EN.html; uć: 20. 12. 2017.)

Knjige usmenih svjedočanstava ljudi koji su sudjelovali u događajima iz povijesti Sovjetskog saveza autorica je ironično prozvala *Glasovima (iz velike) Utopije* (na engleskom: *The Voices from Big Utopia* – što je ujedno i naziv njezine službene mrežne stranice koja je dostupna na engleskom i ruskom jeziku).

Pitanja odnosa etnografije i književnosti, odnosno dodira žanrova dokumentarističke proze i etnografije te korištenja polifonije za uspostavljanje tekstualnog autoriteta razmatrat će se na primjeru knjiga koje pripadaju ciklusu *Glasova utopije*, a zbog ograničena opsega ovog rada, prije svega *Černobilskoj molitvi*. Osim ograničena opsega rada, razlog za fokusiranje na *Černobilsku molitvu* leži u tome što o glavnoj temi knjige, nesreći u Černobilskoj nuklearne elektrane, postoje i brojni etnografski izvori, kao što je *Biological Citizenship: The Science and Politics of Chernobyl-Exposed Populations* Adriane Petryne (2004), koji mogu poslužiti za komparativnu perspektivu izloženu u posljednjem poglavlju. Dakako, postoje etnografski izvori i o Sovjetskom ratu u Afganistanu, kao i nepregledna literatura o tranziciji sovjetskih zemalja i postsocijalizmu koji se pobliže opisuju u drugim knjigama ciklusa, no *Černobilska molitva* nudi jedinstvenu perspektivu na vrlo konkretan događaj, koji se zbio u zanimljivom povijesnom trenutku i njegove posljedice, što knjigu čini nešto zaokruženijom od ostalih knjiga ciklusa, kao što je primjerice *Rabljeno doba*, koje tematizira široki period i presjek raznih aspekata života u Sovjetskom savezu i u procesu tranzicije. Černobil Svetlana Aleksijevič, također, promatra kao svojevrsnu metaforu budućnosti, ali i kao jedan od simbola propasti Sovjetskog saveza (perspektiva u kojoj nije usamljena, kako će se pokazati). S druge strane, Černobil je također predstavljao „antropološki šok“ za zapadnu Europu (usp. Petryna 2013), zbog čega je *Černobilsku molitvu* zanimljivo promatrati i u kontekstu 'domaćeg materijala' koji se može tumačiti i kroz interpretativne okvire koji povezuju postmodernu i postsocijalističku situaciju (usp. Watanabe 1998). U kontekstu 'Velike Utopije', događaji oko Černobilske katastrofe najsnažnije će uputiti na raspad jedne slike svijeta kroz odnos događaja i njegove reprezentacije. Također, radi se o singularnom događaju koji je značajno obilježio bjelorusku, ali i svjetsku povijest, a koji u sebi objedinjuje brojne iznimno važne teme vezane uz sovjetsku i kasnije tranzicijsku svakodnevicu koje sklapaju značajan predmet etnografskog interesa, a njegove fizičke i psihološke posljedice osjećaju generacije ljudi na pogođenom području. U smislu sveopće socijalne strukture, možemo povući paralele s događajem liminalnog tipa na društvenoj razini, kako ga uvodi Victor Turner. Koncept liminalnosti u ovom slučaju odnosi se i na

specifičnu poziciju istraživačice, koja je simultano i dio kulture i odvojena od nje, samom činjenicom da se neizbježno mora udaljiti ne bi li je proučavala. Konkretno, u *Černobilskoj molitvi* zadovoljena su oba elementa, radi se i o liminalnom događaju i pozicija istraživačice je liminalna.

Od izvora primarne literature korištenih za ovaj rad, u hrvatskom prijevodu zasad su dostupni *Rabljeno doba: kraj crvenog čovjeka* iz 2013. i *Černobilska molitva (kronika budućnosti)* iz 2016. u izdanju Edicija Božičević. U trenutku dovršetka ovog rada, u procesu izdavanja je i prijevod *Rat nema žensko lice*, koji će se pojaviti u prosincu 2018. godine u nakladi Edicija Božičević. Za potrebe ovog teksta korištena su navedena hrvatska izdanja Edicija Božičević, a što se tiče *Rat nema žensko lice* konzultiran je prijevod u izdanju Čarobne knjige iz Beograda (2015). Što se tiče *Dječaka cinka*, korišten je prijevod na engleski jezik (*Zinky Boys: Soviet Voices from the Afghanistan War*) u izdanju W.W. Norton & Company (New York i London, 1992). Svi navodi iz te knjige i ostalih izvora na engleskom jeziku navode se u slobodnom prijevodu autorice ovog rada.

U pogledu korištenih izdanja knjiga, važna je napomena da je Svetlana Aleksijevič sklona naknadnim revizijama svojih knjiga, što je u književnosti (pa čak i u dokumentarnoj prozi) relativno neuobičajena praksa. Svetlana Aleksijevič u više je prigoda, pa i prilikom dodjele Nobelove nagrade za književnost, navela da svoje knjige smatra „živim dokumentima.“ U dnevniku knjige *Rat nema žensko lice*, piše da je nakon perestrojke, kad je knjiga napokon objavljena, počela dobivati na desetke pisama:

„Ljudi su hteli da progovore... Da dodaju onome što su već rekli...Postali su slobodniji i otvoreniji. Nije bilo sumnje da moram da u beskraj dopisujem svoje knjige. Ne da ih prepisujem, već da ih dopisujem. Staviš tačku, a ona se pretvori u tri tačke...“ (Aleksijevič 2015: 24)

Na istoj stranici, Aleksijevič tumači dokumente koje posjeduje kao živa svjedočanstva „koja se ne hlade kao stegnuta glina“ i koja „ne nijeme“ već se „kreću s nama“. Nešto ranije, govori i o utjecaju protoka vremena, ali i okolnosti davanja iskaza na dokument, koji u ovom smislu možemo tumačiti tek kao privremeno, u tekstu fiksirano, pojedinačno sjećanje koje poprima različite vrijednosti u odnosu na kontekst:

„Odmah posle rata, čovek bi ispričao jedan rat, posle desetak godina u njemu se, naravno, nešto promenilo jer ubacuje sećanje na ceo svoj život. Celog sebe. Kako je živeo tih godina, šta je čitao, koga je video, koga sreo. I najzad, da li je srećan ili nije. Zavisi i od toga da li razgovaramo na samo ili je tu još neko. Porodica? Prijatelji – kakvi? Prijatelji s fronta su jedno, svi ostali su drugo. Dokumenta su živa bića, menjaju se i kolebaju s nama, iz njih se može beskrajno mnogo izvući. Nešto novo i nužno upravo u ovom času. U ovom trenutku“ (Aleksijević 2015: 15–16).

Posljedice naknadnih revizija knjiga nose sa sobom zanimljive implikacije u pogledu razumijevanja i kontekstualizacije korištenih svjedočanstava ljudi te upućuju na nedostatnost tekstualne forme da obuhvati i adekvatno prenese nešto toliko nestalno kao što su ljudska sjećanja i predstavi ih kao autentična svjedočanstva određenog vremena, iako se iz Aleksijevićinih autopoetskih komentara može iščitati upravo ova težnja za iščitavanjem istine iskaza. Primjerice, opisujući svoju metodu, na službenim web stranicama možemo pronaći sljedeći komentar:

“Nakon 20 godina rada s dokumentarističkim materijalom i na tom temelju napisanih pet knjiga, tvrdim da umjetnost nije uspjela razumjeti mnoge stvari o ljudima. No, ne pišem samo dosadnu povijest događaja i činjenica, već povijest ljudskih osjećaja. Što su ljudi mislili, razumjeli i čega su se sjećali za vrijeme nekoga događaja. U što su vjerovali ili u što su sumnjali, kakve su iluzije, nade i strahove proživljavali. Ovo je nemoguće zamisliti ili izmisliti, u svakom slučaju ne u tolikom mnoštvu realističnih detalja. (...) Umjetnost može lagati, ali dokument nikad ne laže. Iako je dokument isto tako proizvod nečije volje i strasti. (...)“ (Alexievich: Official Page)

U tom smislu, možemo reći da je način na koji se nastoji razriješiti temeljna ambivalentnost utkana u samo tkivo zapisanog teksta u neprestanom fizičkom preispisivanju materijala, koji se, s jedne strane, preispisuje sve dok baštinici određenog svjedočanstva progovaraju, a s druge, neprestano ponovno ispisuje protokom vremena i promjenom referentnog okvira čitatelja/pisca kao funkcije teksta.

Što se tiče korištenih izvora, za potrebe ovog rada konzultirana su zadnja dostupna izdanja knjiga, u kojima se može zamijetiti razlika u odnosu na prve verzije tekstova. Budući da je cilj

ovoga rada povlačiti teorijske paralele između etnografije i dokumentarne književnosti u odnosu na koncept polifonije, nema smisla na ovom mjestu detaljno ulaziti u konkretne razlike među samim verzijama tekstova², osim na razini komentiranja relevantnosti naknadnih revizija u kontekstu odnosa prema materijalu, o čemu će biti riječ kasnije u tekstu.

Glasovi Utopije

Ciklus *Glasovi Utopije* serija je od pet knjiga, koja završava s *Rabljenim dobom*, a kroz koju se može pratiti razvoj Aleksijevičine dokumentarne metode od nešto strožeg pridržavanja principima novinarske metode do konačne inauguracije žanra kojei naziva *romanom glasova*, s postupnim povećanjem stupnja literarnog zahvata, odnosno intervencija autorice u građu koju koristi. U govoru prilikom dodjele Nobelove nagrade, Svetlana Aleksijevič će se na ovaj ciklus osvrnuti komentirajući kako je „napisala pet knjiga, ali osjeća da se radi o jednoj knjizi. Knjizi o povijesti utopije.“ (Alexievich 2015b) Istom prilikom, govori da je putujući ogromnim teritorijem koji je nekoć predstavljao Sovjetski savez, snimila na tisuće snimaka, prikupivši „povijest 'domaćeg' ili 'kućnog' [indoor] socijalizma, komadić po komadić.“ (Alexievich 2015b) Na više mjesta može se pročitati da je cilj knjiga ovog ciklusa prikazati 'povijest ruske duše', *povijest osjećaja* ispričanu odozdo, glasovima običnih ljudi. Iako se radi o jedinstvenom projektu u kojemu je cilj osvijetliti razne aspekte sovjetskog i post-sovjetskog života iz perspektive različitih njegovih dionika, knjige ciklusa međusobno se razlikuju prema centralnoj tematskoj usmjerenosti, ali i ranije spomenutu razliku u obradi građe, koja je posljedica protoka vremena kroz koje su se mijenjale spoznaje i shvaćanja i 'brusila metoda'. U nastavku teksta donosi se kratki pregled knjiga koje čine *Glasove utopije*, nakon čega će više pažnje biti posvećeno razlaganju metode prikupljanja i slaganja građe te njezine (književne) obrade.

Ciklus počinje s knjigom *Rat nema žensko lice*, koja je izvorno objavljena u 1985. godini, no dovršena je još u 1983. godini. U svojoj službenoj biografiji Aleksijevič navodi da je njena izdavačka kuća dvije godine čekala da bude objavljena zbog cenzure Centralnog Bjeloruskog komiteta Komunističke partije i toga da je autorica bila optužena za „pacifizam, naturalizam, de-

² Više informacija može se pronaći na <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2009-1-page-29.htm> i <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00085006.2017.1379115>

glorifikaciju herojske Sovjetske žene,“ (usp. Alexievich: Official Page) što su u to doba bile ozbiljne optužbe, pogotovo jer je prethodnom knjigom Aleksijevič već bila na zlu glasu. Dolaskom Gorbačova na vlast, situacija za nju postaje povoljnija, pa knjiga, koju je Aleksijevič sastavila bez pomoći izdavača i kulturnog časopisa za koji je pisala, napokon izlazi paralelno u Minsku i Moskvi te je rasprodana u više od 2 milijuna primjeraka. (usp. Alexievich: Official Page) Timothy Snyder će konstatirati kako ova knjiga „nakon čak trideset godina rodni studija u Europi i SAD-u ostaje orijentirano u studijama o ženskim vojnicima.“ (Snyder: 2015) *Rat nema žensko lice* zbirka je glasova žena koje su sudjelovale u 2. svjetskom ratu i koje progovaraju o svojim iskustvima za vrijeme i nakon rata: „(...) ratne profesije tih žena su: sanitarni instruktor, snajperist, mitraljezac, komandir artiljerskog oruđa, inženjerac, a sada su: knjigovođe, laborantkinje, vođači, učiteljice...“ (Aleksijevič 2015: 12). Važna tema knjige je, među ostalim, i diskrepancija između uloga koje su žene imale u ratu i njihovih uloga prije, i nakon rata. Osobito nakon rata, mnoge od njih teško su svoja ratna iskustva dijelile s drugima, pogotovo uzimajući u obzir negativne konotacije koje je njihovo sudjelovanje u ratu često nosilo u društvu:

„Kad se muškarac vraća s fronta, on je heroj! Mladoženja! Prilika! A ako je devojka, odmah je iskosa gledaju: 'Znamo što ste tamo radile!' I cela porodica raspravlja treba li se njome oženiti. Iskreno, mi smo krile, nismo htele da govorimo da smo bile u ratu. Htele smo da ponovno budemo obične devojke. Neveste...“ (Aleksijevič 2015: 245)

Još jedna važna tema knjige je junaštvo kod mnoštva sovjetskih žena i često maloljetnih djevojaka koje su osjećale kao svoju dužnost pridružiti se ratu kao dobrovoljke, unatoč tome što ih nisu nužno zahvaćali pozivi na mobilizaciju. Mnoge od njih isprva nisu htjeli ni primiti u vojne redove, pa su lagale o godinama, štrajkale glađu i tvrdoglavo inzistirale da ih se pošalje na front. Jedna od vojnkinja prepričava kakvo je raspoloženje vladalo:

„Onda su sve devojke odlučile – čitale smo u 'Pravdi' o Zoji Kosmodemjanskoj – da idu na front. Partija nas je vaspitala da od Domovine nema ništa skuplje. Ona mi je spasila život, nije dala da umrem od gladi. (Plače.) Školovala me je, da nije bilo rata, uverena sam, i fakultet bih završila. Ali ceo moj fakultet je otišao na front. I ja se ponosim time...“ (Aleksijevič: 2015)

Veći dio djevojaka su ulazile u rat u potpunosti nepripremljene:

„Sećate li se, devojke: vozimo se u zagrejanim teretnim vagonima, i vojnici nam se smeju kako držimo puške. Ne držimo ih onako kako se drži oružje već ovako...Sada neću moći ni da pokažem...držimo ih kao lutke...“ (Aleksijević 2015: 135)

U knjizi se opisuje i koliko je isprva bilo teško ženama, često još djevojčicama, naviknuti se na brutalne uvjete vojničkog života, kojima su se nastojale prilagoditi na sve moguće načine.

„Trudile smo se....Htele smo da budemo ravnopravne, da ne bi pričali o nama: 'Ah, te žene. I trudile smo se više nego muškarci. Trebalo je da dokažemo da nismo gore od njih. (...) Hodamo... Nas negdje dve stotine devojaka, a iza dvesta muškaraca. Letnja žega. Vrućina je, idemo trideset kilometara. Trideset! A za nama ostaju nekakve crvene fleke na pesku...Crveni tragovi...Pa kako to da sakriješ? Vojnici idu za nama i prave se da ne primećuju.“³ (Aleksijević 2015: 210)

Zanimljivo je da naknadno izdanje *Rat nema žensko lice* uključuje i autoričine razgovore s cenzorom, dio onoga što je izbacila cenzura, ali ono što je autorica izbacila i sama, što objašnjava kao (svjesnu, iako naknadno rekontekstualiziranu) autocenzuru⁴. Aleksijević do tada neispričane priče žena tumači kao cijeli jedan svijet koji je ostao sakriven i nepoznat, a cilj je ispričati priču o jednom takvom ratu, ne bi li obranila priče žena koje su u njemu sudjelovale (Aleksijević 2015: 12). Mnoge od njih su svoje iskaze davale pred kraj života i ovo im je bila posljednja prilika da ispričaju svoja iskustva, koja nikada prije toga nisu našla svoje mjesto u javnom prostoru. *Rat nema žensko lice* uprizoren je i u nagrađivanoj kazališnoj predstavi i dokumentarnom filmu. Sara Danius iz Švedske Akademije, koja dodjeljuje Nobelovu nagradu, upravo je za *Rat nema žensko lice* nominirala Svetlanu Aleksijević. Uoči dodjele nagrade, ustanovila je da je te godine nagrada „proširila“ koncept književnosti i da je Aleksijević stvorila „novu vrstu književnog žanra“ koji je briljantan „ne samo u sadržaju, nego i formi.“ (Saunders: 2015)

Novu književnu metodu Svetlana Aleksijević primijenila je i na knjige koje su uslijedile – *Dječake cinka* i *Černobilsku molitvu*. Iste su godine, kad i *Rat nema žensko lice*, objavljeni

⁴ Odnosno, kako će autorica pojasniti: „U mojim arhivama, najviše me je zainteresirao notes u kojem sam beležila one epizode koje je izbacila cenzura. A i svoje razgovore s cenzorom. Tamo sam našla i stranice koje sam sama izbacila. Moja autocenzura, vlastita zabrana. I moje objašnjenje zašto sam to izbacila. Mnogo toga i raznog drugog već je ubačeno u knjigu, ali tih nekoliko stranica hoću da dam odvojeno – i one su postale dokument.“ – *Rat nema žensko lice* (Beograd, 2015.), str. 25

Posljednji svjedoci – sto ne-dječjih uspavanki, a koja također sadrži sjećanja iz rata, prije svega iz očišta djece i njihovih majki. Ta knjiga, koja je prilikom izdavanja naišla na slične probleme kao i *Rat nema žensko lice*, neće se posebno obrađivati u ovom radu.

Dječaci cinka, objavljeni 1991., kolaž su iskustava vojnog i civilnog osoblja koje je sudjelovalo u kontroverznom Sovjetskom ratu s Afganistanom (1979. do 1989.), kao i njihovih obitelji, a koji je bio sakrivan od očiju Sovjetske javnosti deset godina. U prevoditeljskom predgovoru engleskom izdanju knjige, među nekim aspektima po kojima je tematizirani rat u Afganistanu bio specifičan, osobito zapadnim čitateljima, nalazimo: „gotovo nevjerojatno neznanje u kojem je Sovjetska javnost bila držana u vezi s ratom, barem dok se nije pojavila neka mjera medijske slobode (slavna glasnost) sredinom osamdesetih“, i „nemilosrdna tajnovitost kojom su se skrivale vijesti o žrtvama“ (Alexievich 1992: XVI). Zbog činjenice da je rat u Afganistanu, u kojem je se smatra da je poginulo između pola i 2 milijuna Afganistanskih civila i 18 000 vojnika i 15 000 vojnika Sovjetskog saveza, čija su se tijela često dopremala u cinčanim kovčezima (zbog čega je i knjiga naslovljena *Dječaci cinka*), toliko aktivno skrivan od očiju javnosti, knjiga Svetlane Aleksijevič dodatno dobiva na značaju jer izlazi dvije godine nakon završetka rata i daje novu perspektivu na ova događanja. Kasnije je izašlo više dokumentarnih filmova i drama koji su tematizirali događaje iz knjige.

Sovjetski rat u Afganistanu (koji je sovjetsko vodstvo eufemistički nazivalo 'intervencijom') bio je dio tzv. 'Brežnjeve doktrine', kontroverzne vanjske politike Sovjetskog saveza, koja se svodila na to da se pojava političkih snaga koje prijete prevratu socijalističkog društvenog uređenja prema kapitalističkom u drugim socijalističkim zemljama smatra zajedničkim problemom svih socijalističkih zemalja. Jedan od najproblematičnijih aspekata doktrine bila je činjenica da se njome, među ostalim, retroaktivno opravdavala i invazija na Čehoslovačku u kolovozu 1968., kojom je završilo Praško proljeće. Sovjetski rat u Afganistanu smatra se posrednim nastavkom Hladnog rata i od samog je početka bio oštro osuđivan od međunarodne zajednice, a neuspjeh u ratu tumačen je kao jednim od faktora koji su bitno doprinijeli raspadu Sovjetskog saveza. Upravo u ovom aspektu, *Dječaci cinka*, kao dio projekta *Glasova utopije*, imaju ulogu rušenja mitova o Sovjetskom savezu i traganja za individualnim glasovima koji često odudaraju od službenih narativa i pružaju alternativne interpretacije onoga što se dogodilo. Kao i u *Rat nema žensko lice*, prikupljaju se glasovi onih koji prije nisu imali prilike progovoriti i koji unutar

Glasova utopije služe kao svjedočanstva jednog doba i ambivalentnih obrazaca mišljenja i osjećaja ljudi na razmeđu ideologije koja dolazi odozgo, neslužbenih kuloarskih tumačenja te individualnih promišljanja.

Za potrebe knjige, Aleksijevič je putovala diljem Sovjetskog saveza četiri godine, skupljajući svjedočanstva brojnih ratnih veterana i njihovih obitelji, a također je bila na terenu i u Afganistanu za vrijeme trajanja rata, gdje je provodila intervju. Knjiga uz uobičajene bilješke iz dnevnika Svetlane Aleksijevič sadrži tri cjeline odijeljene po danima: prvi, drugi i treći dan, te je zaključena pogovorom u kojemu se nalaze ulomci iz brojnih pisama i telefonskih razgovora koji su uslijedili nakon objave knjige i koji su dolazili iz prostora cijelog Sovjetskog saveza. Knjiga je naišla na turbulentne reakcije, što oslikavaju i neki od ulomaka, koji svjedoče o ambivalentnoj recepciji knjige: neki uviđaju važnost objave, dok su drugi duboko uvrijeđeni onime što smatraju svojevrsnim svetogrđem u odnosu na sve one koji su dali živote u Afganistanu. Važna je činjenica da su neki od sugovornika u ovoj knjizi, zbog onoga što su smatrali modificiranjem njihovih iskaza u tekstu, tužili Svetlanu Aleksijevič na sudu u Minsku 1992. godine. Iako je naposljetku Aleksijevič dobila parnicu jer je interpretativni okvir tumačenja knjige prije svega književni, činjenica da je cijela stvar završila na sudu svjedoči o tome da tekstualno oblikovanje stvarnih iskaza sugovornika uvijek nosi svoje posljedice u izvanknjiževnoj zbilji, kako za književnost, tako uostalom i za etnografiju.

Sami glasovi vojnika i vojnkinja, pomoćnog osoblja i njihovih obitelji (uglavnom majki sinova i kćeri koji su poginuli ili trpe posljedice rata) donose složenu sliku iskustva s terena te sjećanja na razdoblje prije rata i nakon njega. Jedna od veteranki sumira kako je otrježnjujuće iskustvo rata utjecalo na one koji su preživjeli:

„Bila sam odrasla žena od trideset godina i bilo je dovoljno devastirajuće za mene, ali oni su bili tek dječaci, nisu razumjeli ništa. Bili su otrgnuti iz svojih domova, dobili pištolj u ruke i bili naučeni ubijati. Rečeno im je da imaju svetu misiju i da će ih se njihova zemlja sjećati. Sada ljudi okreću leđa i nastoje zaboraviti rat, osobito oni koji su nas tamo poslali u prvu ruku. Danas čak i mi veterani sve manje govorimo o njemu kada se susretnemo. Nitko ne voli ovaj rat.“ (Alexievich 1992: 26)

Drugi će pak vojnik cinično i lišen svake iluzije sumirati iskustvo na sličan način, upućujući na to na koji se način u društvu naknadno tumači njihovo sudjelovanje u ratu:

„Što god da radite, ne pišite o takozvanom duhu bratstva među nama iz Afganistana. Nikad ga nisam vidio i ne vjerujem u njega. Jedino zajedničko što smo imali bio je strah. Svima su nam lagali na isti način, svi smo željeli preživjeti i svi smo željeli stići kući. I ono što sada imamo zajedničko kada smo se vratili jest to da nemamo ništa što možemo nazvati svojim. Svi imamo iste probleme – bijedne penzije, teškoće u nalaženju stana i pokojeg komada pokućstva, nedostatne lijekove ili protetiku.... (...) Mladi ljudi nas ignoriraju. Apsolutno ne postoji uzajamno razumijevanje. Službeno imamo isti status kao veterani Drugog svjetskog rata. Jedina razlika je u tome što su oni bili branitelji Domovine, dok na nas gledaju kao na Nijemce – jedan mi je mladić to rekao!“ (Alexievich 1992: 19)

Odnosno, kako će reći još jedan deziluzionirani vojnik:

„Otišao sam u Afganistan misleći da ću se vratiti uspravne glave. Sada shvaćam da je osoba koja sam bio prije rata izgubljena zauvijek. (...) Ljudi kod kuće imali su vlastito viđenje rata. 'Dakle vi mislite da ste bili heroji, niste li? Izgubili ste rat, a uostalom, kome je taj rat trebao, osim Brežnjevu i nekolicini huškačkih generala? Očigledno su moji prijatelji izginuli ni za što, i ja sam mogao poginuti ni za što također.“ (Alexievich 1992: 77)

Osim ciničnih i apatičnih glasova vojnika, mogu se čuti i oni revoltirani, koji su uvjereni u ispravnost onoga što su činili. Jedan od njih će ustvrditi:

„Nemojte mi pokušavati reći da smo mi bili *žrtve* ili *pogreška*. Ne podnosim te dvije riječi i ne želim ih čuti izgovorene. Borili smo se dobro i hrabro. Zašto nas se na ovaj način tretira? Kleknuo sam da bih poljubio zastavu i dao sam vojničku prisegu. Bili smo odgojeni tako da vjerujemo da su to svete stvari, da volimo i vjerujemo Domovini. I ja joj zbilja vjerujem, unatoč svemu.“ (Alexievich 1992: 149)

Diskrepancija između ideala s kojima su se sudionici rata zaputili u Afganistan i onoga što je preživjele dočekalo po povratku, uz snažne slike s terena najupečatljiviji je dio knjige. Upravo zbog činjenice da je priroda rata i ono što se uistinu tamo događalo tako dugo i učinkovito skrivano od šire javnosti, knjiga je naišla na velik odjek na prostoru šireg Sovjetskog saveza. Kao

i u slučaju 2. svjetskog rata, gotovo da nema susjedstva ili šire obitelji koja nije imala svoj cinčani kovčeg, ili nekoga trajno obilježenog odlaskom u Afganistan. John Lloyd govori o tome da nije sama 'intervencija' u Afganistan bila udarac koji je razbio Crvenu armiju

– „to je prije bio predosjećaj da je društvo u kojemu je Armija bila toliko važan dio više ne može ponuditi kontekst u kojemu postoji, što joj je istodobno dalo počasno mjesto i osiguravalo da ostane brutaliziranom masom. Idealizam je nestao: a idealizam, kada se koristi kao alat vojne i društvene discipline kao što je to bio u Sovjetskom sustavu, neodvojiv je od prisile: uistinu, on eksplicitno legitimizira prisilu, i ovlašćuje one koji prisilu vrše da nastupaju u njegovo ime. U isto vrijeme inspirira i predanost i strah. Slobodni idealisti koji djeluju bez prisile postoje, ali danas puno manje u siromašnim nego u bogatim društvima, gdje liberalizam kojeg je omogućilo bogatstvo prelazi u društvenu odgovornost, ili osjećaj krivnje koji ga može pogoniti. Čak i za vrijeme Brežnjeva, službeni idealizam je mogao djelovati i djelovalo je: dokaz se nalazi u ovoj knjizi, kada vojnici govore o odlasku u Afganistan ne bi li izvršili patriotsku dužnost, a civilni zaposlenici govore o dopisnicama u Pravdi pod naslovom 'Madone iz Kabula', inspirirajući stotine žena poput njih da volontiraju.“ (Lloyd: 1992)

Zanimljivo je da su *Dječaci cinka*, knjiga koja je i dan-danas ostala kontroverznom u zemljama bivšeg Sovjetskog saveza, dobro primljena u drugim zemljama, osobito na području SAD-a. U predgovoru američkom izdanju knjige, Larry Heinemann, kao i brojni drugi, povlači izravnu paralelu Sovjetskog rata u Afganistanu s Vijetnamskim ratom, u kojem je i sam sudjelovao i koji je po povratku osjetio tretman sličan onome koji su doživjeli sovjetski vojnici po povratku kućama. Nakon posjete sovjetskim vojnicima, ustvrdio je da je jedina razlika između njih i vojnika iz Vijetnamskog rata bila u tome što je „Afganistan bio smeđ, a Vijetnam zelen“ (Alexievich 1992: ix). Sumira sličnosti ova dva rata u tome da su oba bila bez pune podrške ili uključenja građana svojih zemalja, oba se danas smatraju katastrofalnim vođenjem vanjske politike, jednako tako se radilo o nemotiviranim trupama koje su se borile protiv snažne domaće gerile. Također, struktura vojnika je bila slična: radilo se o pretežno vojnicima radničke klase, kojima je prosječna dob bila 19 godina, a koji su kasnije trpjeli teške posljedice post-traumatskog stresnog poremećaja za čije liječenje nije bilo nikakve pripreme. Kao najveću sličnost Heinemann će izdvojiti veliku ogorčenost prema vlastima koje su ih poslale u nepotreban rat.

Naposljetku, sovjetski vojnici iz Afganistana kojima su posvećene stranice *Dječaka cinka* u jesen 1991. okupili su se iz svih krajeva Sovjetskog saveza ne bi li obranili zgradu ruskog parlamenta i Borisa Jeljcina od trupa Ministarstva unutarnjih poslova i KGB-a, pomagavši u sprečavanju državnog udara i krvoprolića koje bi uslijedilo. Dvije trećine onih koji su poginuli u noći 20. kolovoza bili su veterani rata u Afganistanu, kasnije odlikovani kao heroji i mučenici 'nove demokracije'. *Dječaci cinka* pružaju slojevit prikaz onoga što je veterane koji su se okupili motiviralo na odluku da stanu u obranu novog poretka, progovarajući o temi o kojoj dugo vremena nije smjelo biti izrečeno ništa javno. Na određeni način, ako slijedimo interpretativni okvir *Glasova utopije* osvjedočenje je nastanka onih pukotina koje su naposljetku utjecale na raspad Sovjetskog saveza, demonstrirajući kako su upravo one komponente koje su služile održavanju sistema naposljetku kumovale njegovom urušavanju. Problem cenzure i onoga što će kritičari konceptualizirati kao 'prisilu idealizma' na možda su još dramatičniji način tematizirani u *Černobilskoj molitvi*, u kojoj oni koji su pogođeni katastrofom tek danima kasnije saznaju za njene razorne posljedice i opasnost radijacije.

Za vrijeme dok je još radila na prikupljanju svjedočanstava ljudi koji su bili svjedoci Černobilske katastrofe, 1993. Aleksijevič je objavila *Zaćaranost smrću*, kratku knjigu koja se bavi ispovijestima ljudi koji su se pokušali ubiti uslijed raspada Sovjetskog saveza i koji se nisu mogli pomiriti s novim poretkom i oprostiti s idealima koje su dotad živjeli. Prva verzija ove knjige objavljena je na bjeloruskom, što je prvi takav primjer u opusu Svetlane Aleksijevič. Dio njenih kritičara okomit će se na činjenicu da piše na „jeziku opresora“, no pitanje jezika na prostoru zemalja bivšeg Sovjetskog saveza iznimno je kompleksno te je često pitanje individualnih životnih povijesti, koliko i politička odluka. Već godinu nakon izdavanja objavljena je i verzija na ruskom, zbog relevantnosti teme u širem kontekstu bivšeg Sovjetskog saveza. Priče uključene u *Zaćaranost smrću* kasnije su, iako u nešto izmijenjenom obliku, postale dio posljednje knjige ciklusa – *Rabljenog doba* (Gapova: 2015). Iz tog razloga, na ovom je mjestu izostavljen detaljniji pregled knjige.

Černobilska molitva prvi je puta objavljena u 1997. godini, a njena je revidirana verzija izašla 2013. Knjiga tematizira iskustva ljudi koji su bili pogođeni havarijom koja se dogodila uslijed eksplozije i požara u jednom od nuklearnih reaktora u Memorijalnoj elektrani Vladimir Iljič Lenjin odnosno tzv. Černobilskoj elektrani – od onih koji su prvi izašli intervenirati na teren,

vatrogasaca, pilota, vojnika, pomoćnog osoblja i policajaca i njihovih obitelji, do stanovnika Pripyata, ljudi iz okolnih sela i onih koji su živjeli posljedice nesreće godinama nakon. Eksplozija se dogodila 26. travnja 1968. ljudskom pogreškom, uslijed eksperimenta koji su provodili nedovoljno opremljeni tehničari, a jedna od posljedica bilo je dizanje oblaka radioaktivne prašine koje je uzrokovalo kontaminaciju otprilike 9 puta veću od one uzrokovane eksplozijom nuklearne bombe u Hirošimi. Aleksijevič na početku knjige navodi citat iz Zbornika „Černobil“ u kojem piše da se ova katastrofa smatra najvećom tehnološkom katastrofom 20. stoljeća, koja je „za malu Bjelorusiju bila nacionalna katastrofa, premda sami Bjelorusi nemaju nijedne nuklearne elektrane“ (Aleksijevič 2016: 1). Navodi kako danas u dijelovima zemlje najviše pogođenim posljedicama zračenja stopa smrtnosti premašuje stopu nataliteta za 20%. Danas je 23% Bjelorusije onečišćeno radionuklidima, dok je u Ukrajini zagađeno 2.8% teritorija, a u Rusiji 0.5% (Aleksijevič 2016: 2). Osim neposredno pogođenih posljedicama zračenja, posljedice katastrofe žive i generacije ljudi koje su ostale na onečišćenom području, pogođene visokom stopom karcinoma, genetskih mutacija, neuropsihijatrijskih poremećaja i drugih oboljenja.

Svetlana Aleksijevič poprište je eksplozije posjetila neposredno nakon samog događaja, gdje je počela stvarati prve zapise. Trebalo joj je 11 godina da dovrši knjigu, koju ne smatra novinarskim radom, ni „knjigom o Černobilu“, već knjigom o „svijetu Černobila“, odnosno da se u njoj bavi onim što bi nazvala „propuštenom poviješću, nevidljivim tragovima našeg boravka u zemlji i u vremenu“ i da pokušava „uhvatiti svakodnevicu duše. Život običnoga dana običnih ljudi.“ (usp. Aleksijevič 2016: 22-24) Knjiga započinje isječcima iz raznih vanjskih izvora, koji sumiraju opsege katastrofe i njezine posljedice. Slijedi prvi monolog, nazvan „Usamljeni ljudski glas“, u kojem je naratorica supruga poginulog vatrogasca koji je bio među prvima koji su išli gasiti reaktor i ubrzo umrli od posljedica zračenja. Ovaj je monolog strateški pozicioniran odmah nakon povijesnog pregleda iz vanjskih izvora, kao emocionalno možda najbojeniji dio knjige, s obzirom na to da se radi o vrlo potresnoj osobnoj priči žene jednog od poginulih vatrogasaca, koja je ostala uz njega u zadnjim danima, unatoč upozorenjima bolničkog osoblja i činjenicu da je bila trudna, što je prešutjela, rodivši naposljetku dječaka za kojeg svakodnevno strahuje. Slijedi 'Intervju autorice sa samom sobom' u kojemu Svetlana Aleksijevič opisuje što za nju predstavlja Černobilska katastrofa i sumira svoja razmišljanja i objašnjava ideju knjige. U *Černobilskoj molitvi* intervju zamjenjuje bilješke iz dnevnika, koje možemo pronaći u prethodne dvije knjige te sadrži nešto naglašeniji autopoetski komentar u kojemu tekstualna instanca autorice, koja je

prikupila iskaze, nastoji i samoj sebi objasniti svrhu knjige, kao i značenje Černobila. Iako se to u knjizi ne adresira, i Černobil je imao značenje i osobne tragedije za Svetlanu Aleksijevič kao empirijsku autoricu s obzirom na to da su posljedice koje su osjetili njeni bližnji, no ovo nije tematizirano na razini teksta s ciljem da se tekstualni glas autorice odvoji od figure empirijskog autora i smanji prisutnost autora u tekstu. (usp. Harding: 2016) Sljedeća, glavna tri poglavlja knjige čine monolozi grupirani u dva potpoglavlja, kombinacija donekle tematski vezanih ispovijesti i iskaza grupa ljudi.

Sličan način asocijativnog kolažiranja koristi se i u *Dječacima cinka* i *Rat nema žensko lice*, s tim da su ovdje glasovi često grupirani prema kategorijama govornika. U prvom poglavlju to su većim dijelom iskazi vojnika, u drugom poglavlju ljudi koji su živjeli u selima i pogođenim područjima, a treći dio vezan je uz djecu i mlađe generacije. Nakon pojedinačnih iskaza koji su odvojeni u zasebna potpoglavlja i naslovljeni kao 'Monolog o...' (određenoj temi) prvo poglavlje završava Vojničkim zborom u kojem progovara skupina vojnika, drugo 'Narodnim zborom', u kojem se javljaju, uglavnom, stari ljudi koji su se vratili živjeti u svoja sela, na onečišćenu zemlju, a treće 'Dječjim zborom', u kojem govore oni na kojima je ostala budućnost. Glasovi govornika ovdje su puno istaknutiji, dobivajući zasebna potpoglavlja s naslovima. Monološkim iskazima supostavljeni su „zborovi“ koji donose kratke isječke glasova koji nisu postavljeni tako da odgovaraju jedni drugima, već se radi o nizu mikro-priča, kolažiranih asocijacija-sjećanja različitih glasova koji se nižu, primjerice, iz Dječjeg zbora:

„Imam malog brata....

On se voli igrati černobila. Gradi sklonište, posipa pijeskom reaktor... Ili se obuče kao strašilo, trči za svima i plaši: 'O-o-o! Ja sam radijacija! O-o...Ja sam radijacija!'

On se još nije rodio kada se to dogodilo.“ (Aleksijevič 2016: 261)

U *Rat nema žensko lice*, ne postoje velike cjeline poglavlja, već asocijativno nazvana potpoglavlja kao što su „Samo sam se ja vratila mami“, „Mi nismo pucale“, a unutar kojih se nalazi više zaokruženih pojedinačnih iskaza, od kojih je većina na kraju potpisana imenom i prezimenom i funkcijom odnosno činom, a nekad piše i ime brigade. U *Dječacima cinka*, u tri poglavlja naslovljena po danima, iskazi su najčešće označeni podnaslovima kao što su „Majka“, „Pukovnik“, „Vojni liječnik“, u kojima govornici više nisu potpisani, iako se imena većine govornika spominju u dnevniku knjige. Kao razlog za nepotpisivanje većine iskaza Aleksijevič

navodi „usta puna krvi“ veterana rata u Afganistanu, koji žele progovoriti, ali ih se zbog toga proziva, uz čuvanje povjerljivosti iskaza onih koji su to eksplicitno zamolili. Monolozi koji su dobili zasebne naslove i potpoglavlja u *Černobilskoj molitvi* uglavnom su potpisani imenom i prezimenom te 'funkcijom' (likvidator, vatrogasac, povratnik, otac, zastupnik parlamenta itd.). Pojedinačni glasovi, naslovljeni kao monolozi, osim što su dobili istaknutije mjesto u strukturi *Černobilske molitve*, također su dodatno izdvojeni i kao dva 'Usamljena ljudska glasa' kojim progovaraju dvije supruge onih koji su se žrtvovali sanirajući štetu na reaktoru i bili među prvima koji su umrli u mukama. Prije prvog monologa i nakon zadnjeg, tu je kontekst ispričan kroz isječke s internetskih portala – prvi, naslovljen kao „Povijesni pregled“ govori o razmjerima katastrofe, a posljednji „Umjesto epiloga“, ironično na samom kraju prepričava sadržaj brošure koja Černobil predstavlja kao turističku atrakciju:

...“Kijevska turistička agencija nudi turističke izlete u Černobil... Ruta počinje od mrtvoga grada Pripjata: turisti razgledavaju napuštene višekatnice s pocrnjelim rubljem na balkonima i dječjim kolicima. Bivšu milicijsku stanicu, bolnicu i gradski komitet partije. Ovdje su još uvijek ostali slogani iz komunističkih vremena – ni radijacija ih ne može uništiti. (...)

Mislite li da je ovo glupost? Griješite, nuklearni turizam vrlo je popularan, posebno među zapadnim turistima. Ljudi su u potrazi za novim i snažnim doživljajima, koji se ne sreću na svakom koraku. Svijet je postao previše pitom i pristupačan. Život postaje dosadan. A čovjek teži nečemu vječnome...

Posjetite nuklearnu meku... Po pristupačnim cijenama“.... (Prema materijalima bjeloruskih novina. 2005. g.)“ (Aleksijevič 2016: 274–275)

Ovakvo simetrično uokvirivanje knjige, koje je ujedno i svojevrсни komentar 'u off-u', koje supostavlja isječke iz internetskih izvora u odnos s dva iznimno emocionalna ljudska glasa na strukturalno obilježenim mjestima u *Černobilskoj molitvi*, već i na samoj razini strukture teksta ukazuje na puno veći stupanj literarne obrade u odnosu na prethodne dvije knjige. Iako će Aleksijevič u jednom od intervjua ustvrditi da se nastojala 'svjesno izmaknuti iz teksta' minimizirajući svoj autorski komentar (usp. Harding: 2015), može se reći da je, paradoksalno, tekstualna instanca autora to vidljivija što je struktura čvršća. Kao što je spomenuto, u

Černobilskoj molitvi je i autopoetski komentar izraženiji s obzirom na to da se oblikuje kroz 'intervju autorice sa samom sobom', a ne kroz nešto distanciranije 'bilješke iz dnevnika' koje pričaju o procesu prikupljanja građe, reakcijama ljudi i procesu rada na knjigama, uz pokoji usputan metodološki komentar, kakvima ih nalazimo u *Rat nema žensko lice* i *Dječacima cinka*. Za razliku od te dvije knjige, *Černobilska molitva* već se puno više približava romanu, koji na doslovnu razinu strukture prenosi ono što Bahtin naziva *polifonijom*, tumačeći pomoću analize poetike Dostojevskog ovaj koncept, koji je značajno obilježio znanost o književnosti i proučavanje romana. Valja napomenuti kako je upravo zbog ove, mogli bismo reći i eksperimentalne kvalitete, *podizanja* koncepta polifonije s razine sadržaja na razinu strukture i oblika romana, Svetlana Aleksijevič naposljetku dobila Nobelovu nagradu za književnost⁵. Iako je dio kritičarske javnosti posvetio određenu količinu prostora tumačeći kako je ovom odlukom nagrada otišla u sferu *nefiktionalnih djela*, nekome tko je po vokaciji prije svega novinarka, promatrajući opus Svetlane Aleksijevič više kao publicistiku nego kao književnost, u *Černobilskoj molitvi* i kasnije *Rabljenom dobu* zbog stupnja obrade materijala, posve sigurno ne možemo više govoriti o isključivo o publicistici, već o proširenju prostora književnosti. Doduše, zbog toga što ga uvjetuju društvene konvencije čitanja, pitanje žanrovske odrednice nikada se ne može do kraja fiksirati.

Dosta heterogena recepcija Svetlane Aleksijevič nakon uručenja Nobelove nagrade svjedoči o tektonskim promjenama u recepciji književnosti koje su već dugo na djelu, a mogu se dijagnosticirati pomicanjem prostora književnosti prema nefiktionalnim žanrovima, stvarajući nove hibridne oblike koji na drukčiji način sudjeluju u raspodjeli 'govora i buke' odnosno ponovno mijenjaju status opreke *fikcije* i *fakcije*. Opus Svetlane Aleksijevič definitivno ima puno više srodnosti s nefiktionalnim žanrovima nego što je to slučaj s većinom visoko vrednovanih književnih djela koja su kanonizirana na institucionalnoj razini kroz sustav nagrada i priznanja. Jedan od rijetkih primjeraka u tom rangi Solženjicinov je *Arhipelag Gulag*, knjiga koja je isprva figurirala kao autentičan prikaz života u gulagu. (Solženjicin je 1970., također, dobio Nobelovu nagradu za književnost). U tom kontekstu, zanimljivo je razmatrati opus Svetlane Aleksijevič u odnosu na žanr tzv. dokumentarne književnosti, kao i odnos ovih knjiga sa susjednim žanrovima kao što su etnografija, novinarski izvještaji s terena i historiografija. Istodobno se, s druge strane,

⁵ Kako stoji u obrazloženju odbora koji joj je dodijelio Nobelovu nagradu "za njeno polifonijsko pisanje, spomenik patnjama i hrabrosti našeg vremena" izvor: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/summary/>

i ovi susjedni žanrovi približavaju književnosti. Upravo zbog toga je, za potrebe mapiranja suvremenih oblika tekstualne obrade segmenata stvarnosti zanimljivo analizirati koje su to trenutno (povijesno promjenjive) specifičnosti teksta koje ga smještaju u domenu *književnosti*.

U *Rabljenom dobu*, knjizi koja je uslijedila, može se vidjeti još veći stupanj literarnog zahvata, iako potencijalno manje uspješnog nego u *Černobilskoj molitvi*. *Rabljeno doba* posljednja je knjiga ciklusa *Glasovi utopije*, a ponajviše se bavi procesom tranzicije i ispovijestima ljudi koji pričaju svoja iskustva prije i nakon raspada Sovjetskog Saveza. Glavni tematski fokus proces je raspada Sovjetskog saveza i pojava 'nove Rusije' ispričan kroz očista pripovjedača (studenata, profesora, tvorničkih radnika, vojnika, doktora, inženjera, konobara, preživjelih iz gulaga, partijskih činovnika...) s kojima je Svetlana Aleksijevič radila intervju u dvije faze. Prva faza bila je između 1991. i 2001., a druga u periodu između 2002. i 2012. godine. Može se reći da su glavne teme, svojevrsni lajtmotivi, koji se provlače kroz kolaž glasova prikazanih u *Rabljenom dobu*, odnos individualnih težnji i društvene ideologije, raspad velikih ideja, individualna razočaranja i gubitak iluzija, teškoće tranzicijskog perioda i nova razočaranja koje je donijela privatizacija, prijelaz na kapitalističku privredu i stvaranje novog sloja moćnika i elita nove ekonomije. Teza Svetlane Aleksijevič, čije zametke nalazimo u prethodnim knjigama, u predgovoru *Rabljenog doba* artikulirana je na način da je sovjetsko doba razvilo poseban tip čovjeka – *homo sovieticus*, kojeg Aleksijevič rabi kao pejorativan termin obuhvaćajući njime izgubljene ljude kojima je teško sačuvati smisao egzistencije u prijelazu između dva sistema. U *Rabljenom dobu* vidi se eksplicitnije zauzimanje vrijednosne pozicije iz pozicije tekstualne instance autora, osobito u proslavnom i završnom djelu knjige.

Tako u proslavnom dijelu *Rabljenog doba*, "Zapisima sudionika", čitamo sljedeće:

„U društvu se pojavilo zanimanje za Sovjetski Savez. Za Staljinov kult. Polovica mladih ljudi od devetnaest do trideset godina drže Staljina za «velikog političara». U zemlji u kojoj je Staljin uništio više ljudi nego Hitler – da se pojavi novi kult Staljina?! Opet je u modi sve sovjetsko. (...)

Rađaju se staromodne ideje: o velikom imperiju, o «čvrstoj ruci», «o posebnom ruskom putu»... Vratili su sovjetsku himnu, opet postoji Komsomol samo se sad zove «Naši», postoji partija na vlasti koja kopira Komunističku partiju. Predsjednik ima vlast kao Generalni sekretar. Apsolutnu. Umjesto marksizma-lenjinizma – stoji pravoslavlje...

Pred revoluciju sedamnaeste godine Aleksandar Grin je napisao: «A budućnost je nekako prestala stajati na svojem mjestu». Prošlo je sto godina i budućnost ponovno nije na svojem mjestu. Nastupilo je second-hand vrijeme.” (Aleksijević: 2013)

Izraz rabljeno „seconhand“ u devedesetim godinama na prostoru je bivšeg Sovjetskog saveza došao s brojnim trgovinama rabljene odjeće uvezene sa Zapada, na isti način na koji su se uvezli kapitalistički modeli ekonomije i na isti način na koji se recikliraju stare povijesne ideje i ideologije, naposljetku ponavljajući povijest ratova i revolucija – ciklus koji se neprestano ponavlja. Ovo se može čitati ne samo kao komentar na povijest Rusije i zemalja Sovjetskog saveza, već i kao opći komentar na proces tranzicije kakav su, u nešto drukčijim modalitetima, ali sa sličnim posljedicama, prošle i zemlje bivše Jugoslavije. Serguei A. Oushakine će ustvrditi da se Aleksijević svojim ciklusom knjiga uspostavila kao „prva velika postkolonijalna autorica post-socijalizma“, koja „oblikovana jezikom carstva, razloma ga i fragmentira iznutra, svjedočeći o krhkosti njegove moći“ (Oushakine 2016: 12). Jedan od najupečatljivijih lajtmotiva *Rabljenog doba* tako su čuveni 'kuhinjski razgovori' u kojima su ljudi progovarali o onome što nije smjelo biti javno izrečeno, subvertirajući diskurse javnog i miješajući iskustva, priče, mitove i šale, koji se na mnogo mjesta u *Rabljenom dobu* pojavljuju uz pojedinačna iskustva, tako da povremeno nije posve jasno radi li se o stvarnom događaju ili urbanom mitu. No, mitovi i dalje svjedoče život jednog vremena jednako kao i sjećanja, upućujući možda pokatkad i jasnije na društvene strukture i hijerarhije od individualnih priča.

Može se reći da je u *Rabljenom dobu* u smislu načina korištenja građe vidljiva tendencija prema opadanju korištenja dokumentarističkih konvencija u korist dodatnog zamučivanja granica između fikcijskog registra, odnosno književnosti i faktičkog registra dokumentarizma. Ovaj smjer razvitka Aleksijevićeve književne i dokumentarističke metode može se pratiti kronološki kroz knjige ciklusa. U *Rabljenom dobu*, pojedini monolozi i priče tematski su aranžirani i rasuti. Imena i prezimena i 'funkcije' onih koji govore ponovno se pojavljuju uz pojedinačne iskaze, iako postoji i više ne-atribuiranih odsječaka kojima se ne može utvrditi izvor. Priče variraju od dugih životnih priča u zasebnim poglavljima do kraćih isječaka i anegdota. Postaje jasnije da su glasovi koji progovaraju sve više funkcije u gradnji tematskih odsječaka svijeta 'sovjetske duše' koji gradi Aleksijević, a primjetna je i svojevrsna stilaska homogenizacija, kao i brojna ponavljanja tema i obrazaca mišljenja koja su, iako prisutna i u svim prethodnim knjigama, ovdje još i češća, a

knjiga je i građom daleko opsežnija od prethodnih. Također, za razliku od ostalih knjiga, veći dio *Rabljenog doba* napisan je u desetljeću u kojemu je Aleksijevič bila u političkom egzilu izvan Bjelorusije ranih 2000-ih i kada nije bila u prilici izravno svjedočiti o društvenim transformacijama koje su se tih godina događale. Knjiga je objavljena tek nakon njena povratka u Bjelorusiju 2013. godine. S Rabljenim dobom, završava ciklus *Glasova Utopije*.

III.

Usporedba principa izgradnje (etnografskog) autoriteta u *Černobilskoj molitvi* Svetlane Aleksijevič i *Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl* Adriane Petryne

U prethodnom poglavlju, *Černobilska molitva* Svetlane Aleksijevič prepričana je u kontekstu ciklusa *Glasova Utopije*, s ciljem da se ponudi širi okvir projekta unutar kojega nastaje. Taj je projekt iznjedrio korpus tekstova na razmeđu fikcije i zbilje, narativizirajući iskustva ljudi s prostora bivšeg Sovjetskog saveza u odnosu na ključne događaje u povijesti 20. stoljeća i proces raspada Sovjetskog saveza. Inovativna metoda Svetlane Aleksijevič jedan je od pojedinačnih odgovora na 'krizu prikazivanja', za koju je utvrđeno da je uzrokovala izmjene paradigme kako u antropologiji, kroz svoje manifestacije u eksperimentalnim etnografijama, tako i u književnosti, kroz pojavu hibridnih oblika dokumentarne proze. Ovaj specifičan odgovor na krizu prikazivanja u društvenim znanostima i književnosti moguće je povezati s etnografskom metodom na dvije razine. S jedne strane, možemo je promatrati kao hibridnu vrstu u širem kontekstu dokumentarne, odnosno testimonijalne, književnosti koja se služi konvencijama koje postoje u 'susjednom' žanru etnografije, pa se mogu uspoređivati sličnosti i razlike na razini žanra i uspoređivati specifičnosti antropološkog polja u odnosu na književno, uzimajući u obzir općenito 'miješanje žanrova' specifično za krizu prikazivanja. S druge strane, Aleksijevičin projekt može se promatrati kao primjer tekstualnog utjelovljenja jednog specifičnog odgovora na krizu prikazivanja – polifonijski modus prikazivanja koji Clifford promatra kao način disperzije etnografskog autoriteta. Ova dva aspekta usporedbe etnografije i Aleksijevičine književne metode probat ćemo dodatno rasvijetliti kroz usporedbu *Černobilske molitve*, koja je, uvjetno rečeno, književni odgovor na neadekvatnost sredstva prikazivanja da obuhvate traumatičan događaj u kulturi i *Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl* (ponovljeno izdanje 2013.) kao jedan primjer etnografije koja će temi Černobilske katastrofe pristupiti iz bitno drukčijeg rakursa i drukčijim sredstvima. U sljedećem poglavlju analizirat će se sličnosti i razlike ovih dvaju tekstova s posebnim naglaskom na način konstrukcije (antropološkog), odnosno tekstualnog autoriteta.

1. Teren: „Bila sam tamo“ konvencija kao osnova izgradnje autoriteta i uspostavljanje narativne prisutnosti

U prvom poglavlju ovog teksta, citirali smo Marcusa i Cushmana (1982: 27), koji su ustvrdili da će dokaz terena, kako god se manifestirao u tekstu, označiti djelo kao etnografiju. Gledajući etnografiju u najširem mogućem smislu kao *izvještaj koji proizlazi iz terenskog rada*, teško je ne uvidjeti direktne sličnosti Aleksijevičina postupka u *Černobilskoj molitvi* s postupkom etnografskog pisanja. Naravno, sama činjenica da je netko obavio terenski rad, te da je na temelju terena nastao neki tekst-izvještaj, neće biti dovoljna da bismo nešto nazvali etnografijom. U suprotnom bismo etnografijama nazivali i 'sudjelovanje s promatranjem' u izvještajima s koncerata. Kao i kod svakog žanra, ključna odrednica su očekivanja publike. Terenski rad koji uključuje fizički odlazak na mjesto istraživanja dugo je bio jedina osnova etnografije. U recentnije vrijeme teren se počeo rekonceptualizirati, pa je 'antropologija iz naslonjača' postala uobičajenija pojava, pri čemu se koncept terena proširuje na pojave kao što su internetska korespondencija, romani i drugi predmeti istraživanja koji posredno svjedoče neki aspekt ljudskog iskustva i ne proizlaze iz izravna kontakta istraživača i fizičke osobe – kazivača. (usp. *Etnologija bliskoga*). No, 'originalni' antropološki teren uključuje fizički odlazak na mjesto na kojemu obitavaju ljudi kao dionici specifičnih kultura, koje su inicijalno bile kulture autohtonog stanovništva, uvjetno rečeno 'izvan' globalizacijskih procesa, onog 'Drugog' koji je postao višestruko problematiziran kroz rakurs postkolonijalne kritike. U suvremenosti, *etnologija bliskog* (usp. *Etnologija bliskog* 2006) dolazi na dnevni red, pa tako istraživači analiziraju fenomene svoje vlastite kulture, čiji su i sami dionici, odnosno posjeduju 'insajderska znanja' što im olakšava ulazak na teren, kao i razumijevanje okvira kulture.

U *Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl*, Adriana Petryna, kao antropologinja koja predaje na Sveučilištu u Pennsylvaniji u SAD-u, odlazi u Ukrajinu i Rusiju, gdje provodi 18 mjeseci na terenskom istraživanju. Ostatak istraživanja radi u SAD-u između 1992. i 1997. godine te se još jednom za potrebe istraživanja naknadno vraća u Ukrajinu na mjesec dana u 2000-oj godini. Njezin glavni cilj je ponuditi „povijesni i etnografski prikaz racionalno-tehničkih administracija nakon Černobila (u Sovjetskom i post-Sovjetskom periodu), te njihovih ekonomskih, socijalnih i bioloških utjecaja na populacije pogođene, razmještene ili oboljele zbog posljedica katastrofe“, (usp. Petryna 2013) s fokusom na Ukrajinu. Za Adrianu Petrynu, kao klasičnog akademski situiranog 'antropologa-istraživača', teren je fizički izmješten od konteksta u kojemu radi. Način legitimacije antropološkog autoriteta u tekstu eksplicitne su reference na terensko istraživanje, koje, u sklopu fizičkog odlaska na mjesto zbivanja, uključuje razgovore s

kazivačima, u rasponu od građana koji koriste socijalne beneficije do administrativnog osoblja, liječnika i znanstvenika, ali i iščitavanje znanstvene literature, izvještaja, statističkih informacija itd. koji pomažu osvijetliti kompleksan društveni kontekst koji opisuje u etnografiji. Cilj njena rada opisati je ono što naziva fenomenom „biološkog građanstva“ u okviru ekosistema socijalnog i zdravstvenog sustava koji je omogućio velikom postotku populacije da živi od socijalnih povlastica na temelju posljedica černobilske katastrofe što je utjecalo na razvoj novih društvenih praksi u sprezi s rastućim siromaštvom i posljedicama tranzicije. Biološko građanstvo tu je koncept koji razotkriva fundamentalne procese državnog uređenja postsocijalizma (usp. Petryna 2013).

Uzimajući u obzir ciljeve istraživanja i naznačeni teorijski okvir, za uspostavu antropološkog autoriteta teksta presudno je neprestano upućivati na izvore tvrdnji te situacije iz kojih se izvode generalizacije na temelju kojih je moguće razviti pojašnjenje kompleksnih društvenih praksi i procesa. Tako će teren biti jasno naznačen u uvodnom dijelu knjige, a za konkretne situacije koje opisuje redovito će detaljno opisivati kontekst, npr.:

„U 1994., bila sam pozvana na sastanak u zgradu parlamentarne komisije tada vrlo cijenjenog ministra Černobila, Herohijja Hotovshytsa, s grupom od pet majki čija su djeca razvila rak štitnjače. Hanna Kozlova, koja je nekoć vodila Komsol (Komunističu omladinsku organizaciju) u Pripjatu, vodila je grupu, čiji su članovi bili evakuirani iz Černobilskih zona u državni smještaj u Kijevu.“ (Petryna 2013: 76)

Nakon toga, opisuje strah majki čija su djeca razvila rak štitnjače svega četiri godine nakon Černobilske katastrofe, iako su znanstvena istraživanja ukazivala na kasniju pojavu raka (8-10 godina nakon izlaganja) te prepričava pojedinačne priče i reakcije na situaciju. Ovo vrlo egzaktno vremensko i prostorno uokvirivanje situacija koje služe za ilustraciju pojedinačnih strategija nošenja sa posljedicama Černobila, s uključivanjem pojedinih iskustava kao citata koji su stavljani pod znakove navoda i protumačeni, uspostavlja tekstualnu instancu etnografa-naratora kao 'pouzdanog pripovjedača' koji svoj autoritet gradi na neprestanim i vrlo preciznim referencama na pojedine točke istraživanja. Provjerljivost činjenica iznimno je važna u akademskom kontekstu, pa pedantnost u navođenju izvora i detaljnom opisivanju situacija služe tome legitimiraju ne samo etnografiju u cjelini, već i situiraju svaki pojedinačni iskaz kao utemeljen na empirijskoj zbilji.

U *Černobilskoj molitvi*, koja je također zasnovana na terenskom istraživanju, kao i u drugim knjigama ciklusa prije svega intervjuima s više stotina ljudi, od kojih u konačan izbor uđe tek nekoliko desetaka njih, može se vidjeti puno opušteniji pristup terenu. Nakon višegodišnjeg istraživanja i vršenja selekcije materijala koji će ući u knjigu, autorica se vraća pojedinim sugovornicima i radi naknadne intervju produbljujući iskaze koje će izdvojiti u knjizi. Ono što vidimo kao rezultat terenskog rada pojedinačna su svjedočanstva u pravilu potpisana imenom i prezimenom te funkcijom/zanimanjem/društvenom ulogom (vatrogasac, majka, novinar). Referenca na izvor pojavljuje se u pravilu ili uvodno (kod 'zborova glasova', gdje se nabrajaju imena onih koji će govoriti, ili kada ima više govornika) ili u potpisu. Svi iskazi nisu potpisani. U knjigama Svetlane Aleksijevič, reference na teren u pravilu se javljaju u terenskim bilješkama, kao formalno izdvojenom dijelu knjige. U *Černobilskoj molitvi*, kao što je već spomenuto, autoričine bilješke koje upućuju na metodu i proces prikupljanja podataka zamjenjuje 'intervju autorice sa samom sobom' koji dobiva zasebno poglavlje i spušta tekstualnu instancu autora na razinu jednog od glasova koji slijedi nakon uvodnog kolaža internetskih izvora o Černobilu i 'Usamljenog ljudskog glasa' Ljudmile Ignatenko, supruge poginulog vatrogasca. Aleksijevič otvara poglavlje intervju s rečenicom „Ja sam svjedok Černobila“ jasno naznačujući 'insajdersku' poziciju iz koje govori, referirajući se prije svega na osobno iskustvo i subjektivno shvaćanje katastrofe te razloge pisanja:

„O čemu je ova knjiga? Zašto sam je napisala?“ - Ova knjiga nije o Černobilu, nego o svijetu Černobila. O samom događaju već je napisano na tisuće stranica i snimljeno stotine tisuća metara filmske vrpce. Bavim se onime što bih nazvala propuštenom poviješću, nevidljivim tragovima našeg boravka na zemlji i u vremenu. Pišem i prikupljam svakodnevicu osjećaja, misli, riječi. Pokušavam uhvatiti svakodnevicu duše. Život običnog dana običnih ljudi. “ (Aleksijevič 2016: 23–24)

Ovo ujedno služi kao autopoetski komentar koji predstavlja suštinu projekta i nudi referentni okvir za čitanje. Iako se načelno autorska pozicija stavlja na razinu jednog od glasova, budući da upućuje na poetiku cjelokupnog projekta (za razliku od ostalih glasova čija je eventualna autoreferencija, u slučajevima u kojima se javlja, ograničena na prostor pojedinačnog iskaza), instanca autora legitimira se dvostruko: kao pojedinačno svjedočanstvo (osobno značenje Černobila) i kao prijenosnik kolektivnog svjedočanstva (svjedočenje svim pojedinačnim iskazima

i moderiranje priča). *Teren* u tom smislu nije više egzaktne kategorija u kojoj se pojedinačni izvori uokviruju pogledom vanjskog promatrača koji na njega odnekud izvana ulazi, pa je potrebno pojasniti kontekst svakog pojedinog izvora, već je ponovljeno uprizorenje pojedinačnih trauma.

Svejedno, teren je i dalje ključna komponenta za uspostavljanje autoriteta, jer da se *Černobilska molitva*, kao i ostale knjige ciklusa, ne bazira na konkretnim činjenicama (koje su doduše prošle kroz narativnu obradu), imala bi puno manju „izvantekstualnu težinu“, težinu koju može ponuditi samo dokument, bio on promatran kao živa stvar ili kao fiksirana zbilja. Upravo zbog toga što korpus dokumentarnog ciljno koristi činjenice svakodnevnog života, autori koji se upuštaju u takve poduhvate automatski šire horizont očekivanja čitatelja kojima više nije dovoljna samo koherencija unutarknjiževnog svijeta kao jamstvo autentičnosti, već i uvjerenje u to da prikazani svijet odražava referentnu zbilju. Da nije tako, u devedesetima Aleksijevič ne bi morala obilaziti sudove u Minsku i braniti prikaz sovjetskog rata u Afganistanu, a isto tako ne bi morala provesti gotovo desetljeće u političkom egzilu za vrijeme Lukašenkove vlasti. Pitanje recepcije i žanrovskih očekivanja u kontekstu dokumentarne književnosti i etnografije osobito je zanimljivo područje usporedbe, no na ovom mjestu nije potrebno upuštati se u njihovo daljnje razlaganje. Ono što je sigurno jest da su narativizirana svjedočanstva pojedinačnih ljudi koji svjedoče o važnom događaju svakako zanimljivija široj čitateljskoj publici od specijaliziranih etnografija poput knjige Adriane Petryne, čiji je jezik akademski i zato daleko manje prohodan, s obzirom na to da zahtijeva veću razinu čitateljske kompetencije. U tom smislu važni su uvjeti proizvodnje tekstova, kao i njihove cirkulacije. Doseg opusa Svetlane Aleksijevič veći je zbog mogućnosti koje nudi široka čitateljska publika književnosti, a osobito činjenice da je ovjenčana Nobelovom nagradom, koja jamči široku međunarodnu recepciju i cirkulaciju. Pritom su uvjeti proizvodnje akademskog i književnog diskursa bitno različiti. Petryna kao istraživačica koja dolazi iz akademskog konteksta ima privilegirani pristup laboratorijima, institucijama i izvorima podataka, što nosi svoju cijenu prilagođavanja normama i eventualnim ograničenjima koje nalaže područje proučavanja i institucionalna politika. Svetlana Aleksijevič se, s druge strane, na svoj račun upušta u istraživanje i neće nužno imati pristup sferama privilegiranog pristupa, nego računa na volju sugovornika da podijele svoje priče i s njima ulazi u nešto bliskiji kontakt, pogotovo s obzirom na činjenicu da s pojedinim sugovornicima ponavlja intervju dvadesetak puta. Ovakve

specifične pozicije vanjskog, empirijskog autora utječu na modalitete tekstualnog autoriteta jer on u sebi nosi upisane uvjete proizvodnje i cirkulacije teksta.

2. Predviđanje tekstualne organizacije

Drugi važan aspekt koji Marcus i Cushman (1982) ističu kada govore o antropološkom autoritetu pitanje je kompozicije teksta, koja je kod autora koji su pisali po konvencijama etnografskog realizma u pravilu odgovarala nekom od postojećih modela organizacije teksta (usp. Marcus i Cushman 1982). Kompozicija teksta važna je i u književnoj proizvodnji jer korespondira s horizontom očekivanja čitatelja. Hoće li tekst biti odijeljen na poglavlja, koji će organizacijski princip (ili principi) njime ravnati i druga pitanja kompozicije često su odgovor na konvencije žanra, ali i zahtjeve koje postavlja građa. I etnografija i dokumentarna književnost raspolažu, uvjetno rečeno, s dokumentarnim izvorima. Vjernost izvorima ili barem simuliranje vjernosti izvorima na razini teksta važno je budući da se, kao što je ustanovljeno, na istraživanju i dokazivanju terenskog iskustva zasniva gradnja autoriteta onoga koji piše. Reference na teren na sadržajnom planu opisane su u prethodnom dijelu ovog poglavlja. Što se tiče formalnog plana teksta, važno je na koji način se iskazi i izvori uokviruju i prezentiraju. U etnografiji Adriane Petryne, budući da je, između ostalog, orijentirana ka problematiziranju znanstvenog diskursa i njegove (zlo)upotrebe u svrhe održavanja poretka, pregovaranja pojedinačnih sudbina s administrativnim aparatom i njegovog utjecaja na epistemološki okvir koji omogućuje razumijevanje događaja, osobita pažnja posvećena je navođenju činjenica i izvora, što uključuje i nekoliko tabličnih i kartografskih izvora preuzetih iz postojećih istraživanja. Uključivanje tabličnih prikaza ilustracija, fotografija i sl. nije neuobičajeno u etnografijama, dok je u književnosti nešto rjeđa pojava, s možda nešto većom učestalošću kada se radi o dokumentarnoj prozi. Kod Svetlane Aleksijevič nećemo naći takvih pomoćnih materijala, ali je zanimljivo uključivanje isječaka iz vanjskih izvora na samom početku i kraju knjige. Nešto više o osnovnoj strukturi već je bilo rečeno u prethodnom poglavlju, no svakako je značajno što se upravo na strukturno najistaknutijem mjestu prologa ('Povijesni pregled') i mjestu epiloga (nazvano 'Umjesto epiloga') nalaze dokumentarni izvori u vidu isječaka iz dokumenata na kojima je osnovna intervencija to da su stavljeni u novi kontekst i izrezani. Ovakav kolaž vanjskih dokumentarnih izvora i kompozicijsku shemu koja se pojavljuje u *Černobilskoj molitvi* nećemo

pronaći u drugim knjigama ciklusa. Možemo reći da su takvi izvori s jedne strane marker istraživanja, čemu u ranijim knjigama ciklusa služe bilješke s terena, dakle i prostor uspostavljanja autoriteta temeljenog na istraživanju, ali u ovom konkretnom slučaju imaju i 'subverzivnu' funkciju ukazivanja na nemogućnost da se konvencionalnim sredstvima opiše trauma kulture i ujedno ironiziraju službene izvore informacija. Ironijski tretman 'dokumenta' osobito je vidljiv u zaključnom poglavlju, koje je citirano u drugom dijelu ovog rada, a uključuje isječak iz prospekta koji Černobil prikazuje kao turističku atrakciju. Ova dva poglavlja na najuočljivijim mjestima u knjizi – na početku i na kraju – paradoksalno osnažuju tekstualni autoritet instance autora, koji u 'Intervjuu autorice sa samom sobom', progovara o nemogućnosti epistemološkog obuhvaćanja katastrofe, ali i njenog iskazivanja u jeziku: „Nisam znala kako o tome pisati, s kojim alatom i kako tome pristupiti“ i „Černobil je tajna koju još trebamo otkriti. Nepročitani znak. Možda je to tajna za dvadeset i prvo stoljeće. Izazov.“ (Aleksijevič, 2016:24)

Činjenica da se nije radilo samo o nuklearnoj nego i 'informacijskoj' katastrofi, s obzirom na to da dugo nije bilo službenih informacija o razmjerima Černobila, što je uzrokovalo posljedice po ljudske živote koji su se mogle izbjeći, katastrofa nije urušila samo jednu sliku svijeta i društvenog poretka (kako će reći jedan od glasova, o „miroljubivom atomu“) već je kao liminalan događaj u pravom smislu riječi imala i kozmološke implikacije:

„Nisu nalazili riječi za nove osjećaje i nisu nalazili osjećaje za nove riječi, nisu znali kako se izraziti, ali postupno su uranjali u ozračje novog razmišljanja, tako je danas moguće definirati to naše stanje. Same činjenice nisu bile dovoljne, javila se potreba da se pogleda iza činjenica, uđe u smisao onoga što se događa. Efekt potresenosti! (...)

Uz Černobil svi su počeli filozofirati. Postajali su filozofima. Crkve su se ponovno napunile ljudima...Vjernicima i nedavnim ateistima... Tražili su odgovore koje fizika i matematika nisu mogli dati. Trodimenzionalni svijet se razmaknuo i nisam susrela odvažne koji bi se opet mogli zakleti na Bibliju materijalizma.“ (Aleksijevič, 2016: 25)

U takvom svijetu, isječci iz članaka zadobivaju nov smisao, pojačan kompozicijom teksta u kojem citirani *Intervju autorice sa samom sobom* slijedi nakon njih. Ako se podsjetimo usporedbe diskursa povijesti o kojem priča Hayden White s etnografijom ranije u ovom radu, ovakav 'Povijesni pregled' kakav nalazimo u *Černobilskoj molitvi* vidjet ćemo kao uprizorenje

činjenice da je narativizacija *uvijek izraz impulsa za moraliziranjem stvarnosti*, što vrijedi za povijesni diskurs kao i svaki drugi, s tom bitnom razlikom da konvencionalna povijest tu činjenicu vidi neproblematičnom, dok je zadatak dokumentarne književnosti upravo njezina problematizacija.

Ovu tenziju i procjep smisla vezano uz tumačenje Černobila u *Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl* rješavat će se na drukčiji način. U predgovoru ponovljenog izdanja iz 2013., Petryna će etnografiju otvoriti citatom: „Oni su živi. Radnici znaju da nisu umrli. Ali ne znaju kako su preživjeli'. Ove riječi mi je prenio biokemičar iz Kijeva, iz Ukrajine, 1996. godine, desetljeće nakon nuklearne katastrofe u Černobilu.“ (Petryna 2013:xi) Novi predgovor tekst otvara zagonetkom – što je konvencija koju će Marcus i Cushman prepoznati kao jedan od poznatih organizacijskih principa etnografija, u kojima se zagonetka polako raspliće kroz strukturu teksta (usp. Marcus i Cushman 1982). U neku ruku, Petrynina etnografija uistinu će nastojati dati odgovor na ovo pitanje – ali ne odgovor kakav bismo očekivali, nego odgovor na to zašto je dobiti precizan odgovor na takvo pitanje nemoguće, s obzirom na to da se kroz etnografiju sam znanstveni diskurs pokazuje problematičnim i 'lažljivim', neadekvatnim da obuhvati svijet, kao što Aleksijevič opisuje govoreći o *traženju odgovora koje matematika i fizika nisu mogle dati* u pasusu citiranom nešto ranije u tekstu. Sama Petryna će se poduhvatiti izučavanja složenog diskursa genetike i medicine ne bi li mogla pojasniti na koji se način znanstvena argumentacija koristi u različite svrhe. Jukstapozicija poglavlja pritom nema ulogu kontrastiranja različitih tipova iskaza već prati osvjetljavanje različitih dijelova slagalice. Problematicizacija činjenica odvija se na razini narativne organizacije, u kojima se uvodi neka znanstvena činjenica koja se potom problematizira te se razotkriva dinamika koja njome upravlja kroz istraživački proces. Ovo možemo vidjeti u dijelu istraživanja koje objašnjava kako se stvorio međunarodni pritisak na Sovjetski Savez da priznaju da se dogodila nuklearna katastrofa, nakon što su znanstvenici koji prate nuklearne emisije u atmosferi detektirali širenje radioaktivnog oblaka prema Švedskoj i koji su nakon ovog događaja shvatili da moraju razviti hemisferski model ne bi li mogli adekvatno pratiti pojavu. Sovjeti su, s druge strane, postavili svoje stanice za praćenje radijacije i odbijali bilo kakve vanjske procjene. Međunarodnoj agenciji za nuklearnu energiju priložili su izvješće u kojem se minimizira utjecaj radijacije na ekosisteme koji su okruživali nuklearnu elektranu, a to manjkavo izvješće se, u nedostatku boljih informacija, koristilo za legitimaciju ograničene intervencije sovjetskih vlasti. Kontrastirajući iskaze švedskog

tima koji je prvi otkrio širenje radioaktivnog oblaka Europom i službeni izvještaj Sovjetskog Saveza, Petryna će zaključiti: „Katastrofa čiji je raspon nezamisliv i koji je teško mapirati (...) postala je *upravljivom* kroz partikularnu dinamiku: neznanje je postalo presudno za razvijanje autoritativnog znanja, osobito kad se radilo o upravljanju izloženim populacijama.“ (Petryna, 2013:38) Antropološki autoritet zasniva se na temeljitom istraživanju i izvođenju zaključaka koji počivaju na analizi opisanih procesa. Činjenice služe za opravdanje teorijskih postavki, na razini kojih se može problematizirati dokumentirana stvarnost i iskazi.

Zanimljivo je kontrastirati i prvu rečenicu prvog poglavlja Petrynine etnografije s prvom rečenicom *Černobilske molitve*.

Kod Petryne čitamo:

„26. travnja 1986., jedinica četiri černobilskog nuklearnog reaktora eksplodirala je u Ukrajini, oštećujući ljudske imunosustave i genetičku strukturu stanica, onečišćujući tlo i vodotoke. Glavni razlog nesreće danas je već dobro znan.“ (Petryna, 2013:1)

Prva rečenica *Černobilske molitve* počinje pak:

„26. travnja 1986. g. u 1 sat 23 minute 58 sekundi – niz eksplozija uništio je reaktor i zgradu 4. energetske blokove černobilske nuklearne elektrane, smještene nedaleko bjeloruske granice. Černobilska katastrofa najveća je tehnološka katastrofa XX. stoljeća.“ (Aleksijević, 2016:1)

Dok Petryna otvara s događajem koji je centralna tema etnografije na konvencionalan način, situirajući događaj u vrijeme i prostor i potom objašnjavajući sve tehničke detalje katastrofe u rečenicama zasićenim činjenicama, ekvivalentno otvaranje Aleksijević koristi u ironijskom odnosu naspram dokumentarnih izvora u kojima se navode statistike i nabrojanja. Cilj izložen u autopoetskom komentaru koji će uslijediti nije puko gomilanje činjenica već naprotiv – iznalaženje ljudske istine ispod njih. S druge strane, Petryna, iako će činjenice dovoditi u pitanje, mora im pristupiti opreznije jer su temeljna građa koja legitimira antropološki autoritet. Mogu biti problematizirane samo uz ekstenzivno istraživanje i argumentaciju. *Černobilska molitva*, s druge strane, primarno je okrenuta svjedočenju i njen se autoritet prije svega gradi na otvaranju prostora za različite glasove, koji se uprizoruju na razini teksta. To nas dovodi do trećeg,

ključnog aspekta uspostavljanja antropološkog autoriteta, koji se odnosi upravo na to kako se ljudi kao objekti istraživanja prikazuju u tekstu.

3. Pre-kodiranje prezentacije podataka

Inicijalne opservacije Marcusa i Cushmana (1982) o antropološkom autoritetu u odnosu na pitanje glasova onih koje se reprezentiraju razradio je Clifford (1983) u ogledu o antropološkom autoritetu u kojem, kako je već citirano, govori o četiri različita modusa: iskusnom, interpretativnom, dijaloškom i polifonijskom. Kao najzanimljivija poveznica *Černobilske molitve* s eksperimentalnim pisanjem u etnografiji koje je u spomenutim diskusijama bilo u žarištu rasprave ideja je prikazivanja glasova sugovornika kao autonomnih svijesti koje su na razini teksta jednakovrijedne instanci autora. Naime, ustanovili smo da *Černobilska molitva* s etnografijom dijeli ishodište u terenskom istraživanju kao i polaganju važnosti na prikazivanje stvarnih događaja. Za razliku od etnografije, u *Černobilskoj molitvi* neće se ulaziti u stvaranje teorijskih konstrukata i objašnjavanje društvenih i kulturnih fenomena u okviru institucionalnog diskursa i znanja kao u *Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl*. S obzirom na ulogu tumača društvenih fenomena, tekstualna instanca u etnografiji, ne bi li mogla preuzeti autoritet nad tekstom i izvoditi teorije na osnovu istraživanja, neprestano iscenira svoju prisutnost i aranžira glasove sugovornika tako da 'govore' uvijek u specifičnom kontekstu (rodnom, klasnom, obiteljskom, radnom). Individualne priče predstavljene eksplicitnim prisustvom autora koji aranžira istraživački proces u službi su predstavljanja određene vizije društvene dinamike koja se prevodi u teorijsku konceptualizaciju.

U *Černobilskoj molitvi*, princip polifonije prenesen na doslovnu razinu tekstualne organizacije i fokalizacije osnova je legitimacije svjedočanstava sugovornika koji govore u prvom licu. Cjelovitiji iskazi dobivaju svoja vlastita potpoglavlja ('monolozi'), dok su neki ponuđeni kao isječci koji funkcioniraju kao glasovi koji se pridružuju zboru drugih glasova, iako s njima eksplicitno ne komuniciraju. Zanimljivo čitanje *Černobilske molitve* nudi A. Karpusheva (2017), koja strukturu knjige uspoređuje sa strukturom slavenskog plača, tradicionalnog žanra kojeg povodom smrti izvode žene koje se time profesionalno bave. Tvrdi kako je *Černobilska molitva* prikaz narativne traume koji služi u tri ključne ekvivalentne svrhe kao plač: daje 'insajdersko'

emocionalno znanje o osobnom događaju koje prije nije bilo dostupno o iskustvu Černobila (a postoji, recimo, u širem kontekstu u literaturi Holokausta), zatim pomaže onima koji trpe posljedice olakšati emocionalne tenzije i krenuti prema ozdravljenju te potiče na empatiju one koji sami nisu pogođeni, ali koji su u prilici pomoći preživjelim (Karpusheva 2017: 263). Po Karpushevoj, Aleksijevič na određeni način preuzima tradicionalnu ženasku ulogu profesionalne izvoditeljice plaća, na isti način na koji inače žene u toj ulozi predstavljaju obitelj pokojnika u seoskoj zajednici. Budući da se Aleksijevič na stranicama knjige i eksplicitno identificira kao žrtva, time „osnažuje svoju poziciju one koja reprezentira stanje preživjelih u javnosti, postajući tako medijatoricom žrtava Černobila pred ostatkom globalne zajednice.“ (Karpusheva 2017: 264) S druge strane, povremeni komentari Aleksijevičke koji se pojavljuju u knjizi označuju je kao prisutnu u narativu u dvostrukoj ulozi one koja izvodi plač ali i prikuplja lamentacije (Karpusheva 2017: 265). Zbog činjenice da je o događajima iz Černobila zbog postupanja sovjetskih vlasti dugo postojao informacijski vakum, a sve posljedice nisu bile odmah vidljive, Karpusheva smatra da zapravo nije postojala prilika za kolektivno žalovanje oko onoga što je izgubljeno. *Černobilska molitva* prema njoj organizira glasove preživjelih u lamentaciju koja čitatelje pretvara u publiku plaća, validirajući na taj način traumu preživjelih, stvarajući preduvjete za njeno društveno prihvaćanje, razumijevanje i emocionalnu 'preradu'. (Karpusheva 2017: 265).

Polifonija, dakle, u *Černobilskoj molitvi* na određeni način ima performativnu ulogu. Efekt svjedočanstva može se povezati s fenomenom „društva intervjua“ o kojemu pišu Atkinson i Silverman (1997), gdje u postmodernom svijetu privatno postaje javno, a određeno transgresivno iskustvo pojedinca roba koja se može konzumirati. S druge strane, performativni potencijal teksta, performativno pisanje, otvara nove dimenzije mogućnosti reprezentacije pojedinca u tekstu, koja ima svoju važnu etičku dimenziju. Johanna Lindbladh (2017) polifoniju u romanima Svetlane Aleksijevič tumači kao pokušaj implicitnog autora, koji se namjerno uklanja iz teksta u naraciji i dijaloga, ostajući prisutan tek u povremenim 'didaskalijama' u kurzivu u tekstu da „ponovno izvede intervjue“ pred implicitnim čitateljem, čineći ga tako svjedokom i pozivajući ga da postane 'etičkim Drugim' u odnosu na stotine naracija u prvom licu (usp. Lindbladh 2017). Iako glasovi koji se pojavljuju u knjigama ciklusa upućuju na medijaciju implicitnog autora koji uređuje iskaz, on ne umanjuje njihovu povijesnu vrijednost jer cilj nije imitirati egzaktnu prošlost već angažirati implicitnog čitatelja da preuzme odgovornost i svjedoči iskazima odnosno

svjedočanstvima koja govore o istinitim događajima koji su se uistinu dogodili u prošlosti (usp. Lindbladh 2017:302).

Prema zaključku

U *Černobilskoj molitvi* Svetlane Aleksijevič, kako vidimo iz navedenih primjera, polifonija ima performativnu ulogu, što nudi zanimljive implikacije za kontekst eksperimentalne etnografije, koja se u pravilu rijetko odvažuje zakoračiti prema 'radikalnoj polifoniji'. Ono što možemo vidjeti na primjeru *Černobilske molitve* jest to da samo uključivanje tekstualnih instanci sugovornika nije samo po sebi tolika inovacija, već se ona nalazi u njihovoj performativnoj ulozi. Umjesto tiranije jednog dominantnog autorskog glasa koji moderira narativ, antropolog kao implicitni autor – književnik na raspolaganju ima širi manevarski prostor prezentacije materijala na način da pušta dionike kulture i traume u kulturi da je svjedoče koristeći književne tehnike. Književnici su uostalom, oduvijek u nekom smislu antropolozi koji osvjetljuju određeni dio ljudskog iskustva, plešući na razmeđu onoga što je moguće i onoga što je vjerojatno. Kod neizrecivih trauma kao što je Černobilska katastrofa, stvarnost je proširila prostor mogućega. Za antropologe, koji prostor mogućega na razini teksta doživljavaju tek uvjetno i ciljaju na predstavljanje onoga što je empirijski ovjereno, u trenutku kad empirijska zbilja postaje predmet polemika, autoritet singularnog autorskog glasa može postati opterećenje koje zagušuje glasove onih za koje hini da ih predstavlja. Eksperimenti u smjeru aproprijacije književnih tehnika ovdje mogu poslužiti kao sredstvo uvjetne emancipacije od tog opterećenja u smjeru veće performativnosti u Sizifovom pokušaju da se pokoji dijelić autentičnog iskustva otrgne tamnici jezika i tiraniji znaka.

POPIS LITERATURE

Primarna:

ALEKSIJEVIČ, Svetlana. 2016. *Černobilska molitva (kronika budućnosti)*. Zagreb: Edicije Božičević.

ALEKSIJEVIČ, Svetlana. 2013. *Rabljeno doba – kraj crvenog čovjeka*. Zagreb: Edicije Božičević.

ALEKSIJEVIČ, Svetlana. 2015. *Rat nema žensko lice*. Beograd: Čarobna knjiga.

ALEXIEVICH, Svetlana. 1992. *Zinky Boys, Soviet Voices from the Afghanistan War*. New York/London: W.W. Norton & Company.

PETRYNA, Adriana. 2013. *Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl. With a new introduction by the author*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Sekundarna:

ATKINSON, Paul i David Silverman. 1997. „Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self“. *Qualitative Inquiry* 3:304-25.

BEHAR, Ruth. 2007. „Ethnography in a Time of Blurred Genres“. *Anthropology and Humanism*. 32(2): 145-155. <http://hdl.handle.net/2027.42/74973> (pristup: 01.11.2018.)

BORJAN, Etami. 2013. *Drugi na filmu, Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

CAR, Milka. 2016. *Uvod u dokumentarnu književnost*. Zagreb: Leykam International.

CLIFFORD, James i George E. MARCUS, ur. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

CLIFFORD, James. 1983. „On Ethnographic Authority“. *Representations*. No. 2: 118-146. <http://www.jstor.org/stable/2928386> (pristup: 02.01.2018.)

GEERTZ, Clifford. 1980. „Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought“. *The American Scholar*, Vol. 49, No. 2: 165-179. <https://www.jstor.org/stable/41210607> (pristup: 03.01.2018.)

GEERTZ, Clifford. 1998. *Tumačenje kultura I-II*. Beograd: Čigoja štampa.

GEERTZ, Clifford. 2010. *Antropolog kao pisac*. Beograd: XX VEK.

HALL, Stuart. 2003. „Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu“. *Hrvatski filmski ljetopis*. 9. br. 36:169-174.

KARPUSHEVA, Anna. 2017. „Svetlana Aleksievich’s Voices from Chernobyl: between an oral history and a death lament“. *Canadian Slavonic Papers*. 59:3-4:259-280. <https://doi.org/10.1080/00085006.2017.1381500> (pristup: 05.11.2018.)

LATERZA, Vito. 2007. “The Ethnographic Novel. Another Literary Skeleton in the Anthropological Closet?”. *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*. 32(2):124-134. https://www.academia.edu/726440/The_ethnographic_novel_another_literary_skeleton_in_the_anthropological_closet (pristup: 01.11.2018.)

LINDBLADH, Johanna. 2017. „The polyphonic performance of testimony in Svetlana Aleksievich’s Voices from Utopia“. *Canadian Slavonic Papers*. 59:3-4: 281-312. <https://doi.org/10.1080/00085006.2017.1379116> (pristup: 05.11.2018.)

MARCUS, George E. 2007. „Ethnography Two Decades after Writing Culture: From the Experimental to the Baroque“. *Anthropological Quarterly*. Vol. 80, No. 4: 1127-1145 <http://www.jstor.org/stable/30052775> (pristup: 05.01.2018.)

MARCUS, George E. i CUSHMAN, Dick. 1982. „Ethnographies as Texts“. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 11: 25-69. <https://www.jstor.org/stable/2155775> (pristup: 05.01.2018.)

MARCUS, George E. i FISCHER, Michael M.J. 2003. *Antropologija kao kritika kulture*. Zagreb: Naklada Breza.

NARAYAN, Kirin. 1999. „Ethnography and Fiction: Where is the Border?“ *Anthropology and Humanism*. Vol. 24, No.2: 134-147. <https://doi.org/10.1525/ahu.1999.24.2.134> (pristup: 02.11.2018.)

RABINOW, Paul. 1992. „Predodžbe su društvene činjenice: modernost i postmodernost u antropologiji“. *Dometi*. God. 25, br. 3/4:119 – 135.

RANSIJER, Žak (Ranciere, Jacques). 2008. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.

TOKER, Leona. 1997. „Toward a Poetics of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies“. *Poetics Today*. Vol. 18, No. 2: 187-222. <http://www.jstor.org/stable/1773432> (pristup: 04.03.2014.)

WATANABE, Hibi. 1998. "The Triad of Post-socialism, Post-colonialism, and Postmodernism? Fragmentary Memoranda from Southern Siberia". *The Anthropology of East Europe Review* 16/2:128-136. <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/download/679/772/> (pristup: 02.11.2018.)

WHITE, Hayden. 1975. *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. John's Hopkins University Press.

WHITE, Hayden. 1980. „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“. *Critical Inquiry*. Vol. 7. No. 1: 5-27

ŽMEGAČ, Valentina Gulin Zrnić i ŠANTEK, Goran Pavel, ur. 2006. *Etnologija bliskoga: poetika i politika terenskih istraživanja*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku: Naklada Jesenski i Turk.

Mrežne stranice i članci:

ALEXIEVICH, Svetlana. 2015b. „Biographical. NobelPrize.org.“ *Nobel Media AB*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/> (pristup: 05.01.2018.)

ALEXIEVICH, Svetlana. *Official Page*. <http://www.alexievich.info/> (pristup: 20.12.2017.)

GAPOVA, Elena. 2015. „Svetlana Alexievich captured the psyche – and trauma – of a Soviet people and nation“ *The Conversation*. <https://theconversation.com/svetlana-alexievich-captured-the-psyche-and-trauma-of-a-soviet-people-and-nation-48869> (pristup: 24. 08. 2016)

HARDING, Luke. 2016. Svetlana Alexievich: ‘Ten to 15 of my childhood friends from Minsk died of cancer. Chernobyl kills’. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/books-interview-svetlana-alexievich-nobel-laureate-2015-chernobyl-30th-anniversary> (pristup: 01.08.2018)

LEZAR, Nicholas, 2016. „Chernobyl Prayer by Svetlana Alexievich review – witnesses speak“. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/27/chernobyl-prayer-sveltana-alexievich-review-witnesses-speak> (pristup: 05.01.2018.)

LLOYD, John. 1992. „First you get beaten up, then you beat up others“. *London Review of Books*. <https://www.lrb.co.uk/v14/n06/john-lloyd/first-you-get-beaten-up-then-you-beat-up-others> (pristup: 04.01.2018.)

OUSHAKINE, Serguei A. 2006 „Neighbours in Memory: a book review of Svetlana Alexievich's "Second-Hand Time" (trans. by Bela Shayevich) and "Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future". *The Times Literary Supplement*. <https://www.researchgate.net/publication/312489525> (pristup: 10.11.2018.)

SAUNDERS, Tristram Fame, 2015. „Svetlana Alexievich wins 2015 Nobel Prize in Literature“. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/svetlana-alexievich-nobel-prize-literature-2015-winner/>; pristup: 04.01.2018.)

SNYDER, Timothy. 2015. „Svetlana Alexievich: The Truth in Many Voices“. *The New York Review of Books*. <https://www.nybooks.com/daily/2015/10/12/svetlana-alexievich-truth-many-voices/> (pristup: 10.11.2018.)